# لن يُسدل الستار

جلال العشرى



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٩

« من البشر نتعلم الكلام .. أما
الصمت .. فنتعلمه من الآلهة

فاوست
للشاعر الألمانى جوته

# تقـــديم

## نحن والمسرح العالمى

هذه دراسات كتبت فى الفترة التى شـهدت أروع حماس ثقافى وشعبى لاثبات الفكرة المسرحية فى واقعنا الجديد ، بعد أن تهيأ لاستقبال كل عود أخضر للأمل ينبت على وادينا العظيم ، ويمكن انساننا المصرى المعـاصر من العكوف مرة أخرى على صـناعته الأصـلية ٠٠ صـناعة الحضارة ٠

ولم يكن عبثا ولا مصادفة بل كان مما يتفق وطبائع الأشياء أن يتجه الجهد البشرى فى هذه الفترة بالذات الى المسرح ، ليس فقط لأن المسرح أبو الفنون ولا لأنه أعرق ثمرة فى شجرة الحضـارة ، ولكن لأنه الفن الذى يشكل قبل أى فن تعبيرى آخر نوعا من الخلاص بالنسبة لانسان هذا العصر الذى أعياه البحث عن اليقين فلم يعد يجده فى أى شىء ٠

لا فى الفكر الدينى الذى لم يعد يقنعنا كما كان يقنع أسـلافنا ، ولا فى المنهج العلمى الذى لايزيد على كونه احتمالات ودرجات من الاحتمال ، ولا فى أساليب السياسة أو الدبلوماسية اللذين فقدا سلطانيهما بشكل ملحوظ ، لا فى شىء من هذا كله حتى أصبح انسان هذا العصر يعيش برئتين لا تتنفسان الا الخوف ، وعينين لا تريان الا الظـلام ٠ فالجنون من الممكن أن يتغلب فى موقف يائس ، والسـأم هو الداء الذى يقتات بأعصاب الضمائر ، والاحساس باللاجدوى أو اللا معنى هو الطلاء الذى يغطى وجه العصر ٠٠

فكل شىء فقد جدواه ، وكل شىء فقد معناه ٠٠ ولم يعد هناك شىء حق أو شىء باطل ٠٠ شىء جميل أو شىء قبيح ٠٠ شىء خير أو شىء شر ٠٠ لأنه لم يعد هناك شىء على الاطلاق ٠

فنمط الانسان المعاصر ليس هو « هاملت » الذى فقد القدرة على الفعل لتعدد وجوه الامكان واحساسه بقدرته على الاختيـار ، وانما هو نمط الانسان الذى يرى أكثر مما يجب ‥ ويعرف أكثر مما يجب ‥ ولكنه لا يريد أن يفعل شيئا ‥ وبين وضوح البصيرة وضعف الارادة يسقط الفعل ويغترب الانسان ، فالشعور بالغربة أو الاغتراب هو الطابع الغالب على انسان العصر ٠

وليس هو الاغتراب السطحى أو الاغتراب الطارىء الذى يرجع الى السفر أو الهجرة أو الانتقال ولكنه الاغتراب العميق ‥ الاغتراب الكامل ٠ الاغتراب الذى ليس له مادة سـوى الحياة نفسها وليس له سبب بعـد ذلك سوى وضوح بصيرة الحى ٠ فغريب العصر ليس هو الغريب الرومانسى الذى صوره جوته فى « آلام فرتر » يستعذب الألم ويجتر الأسى ويرى أن بطولته فى القرار ، ولا هو الغريب الوجودى الذى صوره كامى فى « أسطورة سيزيف » يعرف أن العبث هو جوهر الحياة وأن العالم والانسان لا معنى لهمـا ومع ذلك يقبل وجـوده ويتحمله لأن البطولـة عنده فى الاستمرار ، ولا هو الغريب الساخط الذى صوره كولن ويلسـون فى كتاب « اللامنتمى » يحـاول أن يحقق ذاته فى عمل فنى فيجىء تحقيقه ناقصا ، لأنه اما أن يشبع عقله على حساب وجدانه أو يشبع وجدانه على حساب عقله أو يشبع جسده على حساب الاثنين الآخرين ، وتحكم راقص الباليه نجنسكى فى أعضاء جسده ٠

أقول ان غريب العصر ليس هو غريب جوته ولا غريب كامى ولا غريب كولن ويلسـون ولكنه الغريب الذى صوره هنرى بـاربوس فى رواية « الجحيم » يعيش وحيدا فى غرفته بالفندق ويرى الآخر من ثقب البـاب ، فكلانا غريب عن الآخر ، وكلانا يرى الآخر من ثقب البـاب ، فكلانا ليس له بيت ولا مأوى لأننا غرباء نعيش فى عالم غريب ٠

لهذا كله ولكثير غيره كان المسرح يشكل نوعا من الخلاص بالنسبة لهذا الانسان الغريب الضائع ‥ فهو الفن الذى لايتم بالتلقى عن طريق جهاز أو آلة كما فى السينما أو التليفزيون ، بل باللقاء الحى المباشر بين قطبى التجربة ‥ ففيه تلغى ماديا ومعنويا المسـافة القائمة بين الفنان المبدع وبين الجمهور المتذوق اذ يلتقيان فى وقت واحد فى بيت واحد ، وفيه يذوب الشعور بالوحدة أو العزلة الذى يلازمنا عند مطالعة رواية أو قصيدة ليحل محله نوع من التجاوب بين جمهور جمعهم حفل عائلى ساهر ، وفيه لا نكتفى بأصوات الصـمت التى نسمعها فى اللوحـة التشكيلية ولا برؤى اللحن التى نتخيلها فى القصيد السيمفونى لأن المسرح هو الفن

الجامع بين الموسيقى والشعر ٠٠ بين الرقص والغناء ٠٠ بين التمثيل والتصوير ، وفيه أخيرا نشعر بالقيمة الحقيقية التى للعمل ، أى للعمل باعتبار جوهره الروحى وهو الجهد المبذول ٠٠

لأننا اذا نظرنا الى الأشياء نظرة أكثر تعمقا وجدنا أن العمل كما يقول الفيلسوف المعاصر « موريس بلوندل » يتخذ من المجهود وسيلة لعقد الصلة بيننا وبين أشباهنا فى حين أن التـأمل ليس الا نوعا من العزلة التى تتم عن الأثرة ٠ وتفسير ذلك ميتافيزيقيا أن الارادة لا يمكن أن تصبح غاية فى ذاتها لأن اعتبارها غاية من شأنه أن يصيبها بالعجز لذلك كان لابد للارادة أن تبحث عن وقود تعمل به ومعنى تعمل له ، لأن الارادة بما هى عاملة لا بما هى عاطلة هى الشىء المشروع ٠ والشـكل المسرحى من بين سائر الأشكال الفنية هو الشكل الذى لا يتحقق الا بفضل العمل ، هذا العمل كما يقول آرثر ميللر هو الذى سيعجل بمجىء « المسرح الارادى » الذى يمد جذوره فى تربة الحرية الانسانية ومنها يرتفع حتى يقبض على نجوم السماء !

يقول الكاتب المعاصر آرثر كويسلر « انه لا القديس ولا التأثر ٠٠ اليوجى والكوميسار ٠٠ يستطيع أن يخلصنا مما نحن فيه ، لأن الانقاذ الوحيد هو فى اندماج هذين العنصرين » ٠ والكاتب المسرحى هو هذان العنصران مندمجين ٠

وعندما أقول الكاتب المسرحى لا أعنى الأديب الخالص الذى يوصف ألفاظا ولا المفكر الخالص الذى يغزل أفكارا وانما هو الأديب المفكر أو أديب الفكرة ٠ فعصرنا هو عصر الفكر ، لا الفكر النظرى الخالص الذى يبـدأ وينتهى فى رأس صاحبه ، ولكنه الفكر المخلوط بالعاطفة الممزوج بالوجدان ، الفكر الذى يخـرج من العقل لا ليخاطب العقل بل ليتلقفه الاحساس فيحيله الى صورة ترى وكلمة تسمع وحركة تدرك ، انه باختصار الفكر الحسى أو الفكر المحسوس ، حسى لأنه يتحول الى شىء أو شخص أو موقف ، ومحسوس لأننا لا نتلقاه بل نلتقى به ٠٠ ذلك اللقـاء الحى المبـــاشر ٠٠

هذا الطراز من كتاب المسرح هو الطابع الغالب على ثقافة عصرنا ، وهو الطراز الذى نلقاه فى هذه الدراسات ، فهنا يجتمع عدد كبير من كتاب المسرح العالمى كل منهم يتجسد فيه هذا المعنى مع تفاوت فى النسب واختلاف فى المقادير ٠٠ منهم من غلبت عليه الثورة الفكرية مثل برتولد بريخت ، ومنهم من غلب عليه الفكر الثورى مثل جان بول سارتر ، منهم من وقفت ثورته عند حدود المضمون دون أن تتعداه الى الشكل مثل ادوارد

ألبى وجون شتاينبك ، ومنهم من اشتملت ثورته على الشكل والمضمون معا مثل صمويل بيكيت ويوجين يونسكو ، ومنهم من تمثلت ثورته فى احياء الدراما الاغريقية حيث الشعر والموسيقى والرقص والغناء يجمعها نسق فنى متكامل كما فعل فاجنر فى دراماته الموسيقية ، ومنهم من تعاطى الدراما القديمة بمنظور عصرى كما لو كان يطل على بلاد اليونان من فوق متن طائرة كما فعل كوكتو فى مسرحياته التعصيرية ، منهم من ارتد الى واقع عصره يحاول اصلاحه بمسرح قومى يخترق فى نفس الوقت الحجاب العالمى الحاجز كما فعل بيراندللو فى ايطاليا ولوركا فى اسبانيا وأونيل فى الولايات المتحدة ، ومنهم من اتجه فورا الى الانسان فى أى بقعة من العالم يخاطب اما واقعه الاجتماعى كما فعل ميللر أو واقعه الفلسفى كما فعل كامى أو واقعه الروحى كما فعل اليوت ٠ منهم من اتخذ الأسطورة اطارا والرمز لغة كما فعل جان أنوى وبيتر فايس ، ومنهم من اتخذ السيريالية محورا واللاطبيعية مدارا كما فعل سالكرو ودورنيمات ، ومنهم من تحسس خطاه وتقدم بمحاولاته التجريبية الواعدة كما فى حالتى ادوارد ألبى وشيلا ديلانى ٠

فهم جميعا كتاب لعبوا أدوارا هامة على خشبة المسرح وفى داخل الصالة وأمام الشباك ووراء الكواليس ٠ ومع اختلاف الأدوار التى لعبوها الا أنهم التقوا فى آخر الأمر عند هدف واحد ٠٠ هو أن يرفع ستار المسرح ، وعند أمل واحد ٠٠ هو أن يظل هذا الستار مرفوعا ٠٠ فى كل ليلة وفى كل مكان ٠

لهذا كان لابد لنا من القيام ببعض التنازلات واعين تمام الوعى بأن أى تنازل لابد وأن يجىء على حساب ما فى فنية الفنان من وهج واشعاع ٠٠ فاذا كان العلم علما بدقائقه والفلسفة فلسفة بتفصيلاتها فالفن ليس فنا الا بالواقع المتموج فوق ذبذبات الحياة ٠٠ بأصوات السمت ٠٠ وظلال اللون ٠٠ واللحظات المكتفة فى مجرى الشعور أو تيار الوعى ٠٠

واذا كان سهلا بالنسبة للمفكر أن يقول ماذا يريد ، فكم هو عسير على الفنان أن يقول كيف يريد ٠ لهذا لم يكن المستقيم هو أقصر الطرق فى الفن ، لأننا قبل أن نلتقى بالفنان نحتاج الى من يدلنا عليه ٠٠ الى من يعرفنا به ٠٠ الى من يقدمنا اليه ٠٠ هؤلاء الوسطاء الفنيون ليسوا هم شراح الفنان ولا هم نقاده ولكنهم أصحابه ومعارفه ٠٠ أولئك الذين يهيئون الجو ويدبرون لنا اللقاء ٠

ومن هنا كان بالغ حرصى على أن أقدم عن الكاتب صورة لا سيرة ٠٠ صورة فكر لا سيرة حياة ٠٠ وربما كانت أقرب الى صورة الجيب منها الى

صور الحائط ٠٠ ولكنها صورة فيها أدق الملامح وأدق القسمات ٠٠ لأنها تجمع بين الداخل والخارج ٠٠ بين التحليل النفسى والشكل التشريحى ٠ انها باختصار صورة مكتوبة بحروف كبيرة نتعرف بها على الكاتب ولو كان بين عشرات الكتاب ٠

ومن هنا أيضا كان حرصى الثانى على أن أجمع فى كل دراسة بين المنهج وتطبيقه ، فأضع فى أمامية الصورة منهج الكاتب المسرحى ، وأضع فى خلفية الصورة تطبيق هذا المنهج على واحدة من أصرخ مسرحياته وأدلها عليه ، فالتطبيق فى نظرى هو الذى يكسب المنهج صدقه ومشروعيته وينتقل به من مرحلة الفرض النظرى الى مرحلة القاعدة أو القانون ٠

ومن هنا أخيرا كان اختيارى لهذا العدد الكبير من الكتاب ، لم يكن ما يمنع من أن يصبحوا أكثر من هذا العدد أو أقل ٠٠ فلا يلزم أن يكون هؤلاء الكتاب هم كل الكتاب الذين يرسمون خريطة المسرح المعاصر ٠ ولكنهم كوكبة من الكتاب بينهم من التكامل والتجاوب ما يجعل لهم مجتمعين أثرا ثوريا عنيدا فى دراما القرن العشرين ، فهم فيما بينهم يؤلفون مجموعة متعاشقة متكاملة تحسب كلها معا ولا تؤخذ على انفراد ، لأنهم يشبهون الفرقة الموسيقية التى يلعب كل عازف منها على آلة موسيقية ولا يلزم أن يكون كل عازف بالضرورة أعظم الموسيقيين ٠٠ المهم أنهم يخرجون لنا فى النهاية قطعة موسيقية يمكننا أن نقول انها عن ٠٠ اتجاهات المسرح المعاصر ٠

لتكن هذه الدراسات اذن دقات مسرح أو لتكن اشارات مرور ٠٠ المهم أنها تجمع بين كوكبة من ألمع كتاب الدراما ٠٠ تجمعهم ليسجلوا لنا عدة أهداف ٠٠ فى طليعة هذه الأهداف أن يعرفونا بكلمة « الدراما » التى أصبحت كلمة عالقة من كلمات العصر ٠٠ أى واحدة من تلك الكلمات السارية التى تلوكها كل الألسن دون أن تعيها بالضرورة كل العقول ٠

وهدف آخر هو أن يرسموا لنا خريطة واضحة بقدر الامكان لمراكز القوى فى مسرح هذا القرن ٠٠ فيعرفوننا بمساراته الفائمة ويتنبأون لنا باتجاهاته المستقبلة ويؤكدون لنا أن الانسان الفرد لا الانسان النموذج ولا الانسان الكل ولا الانسان الاله هو الأصل فى كل عمل درامى ٠

والهدف الأخير هو البرهنة على أصالة الحضارة الغربية من حيث أنها فى حقيقتها حضارة منهج أو حضارة تقوم أصلا على المنهج ، فعظمة الحضارة الغربية ليست فى ثورية النتائج ولكنها فى عملية المناهج ٠٠ هذه المناهج هى التى لم تجعل من الطب وعظا ولا من العلم تخمينا ولا من

الفلسفة حكمة ولا من الأدب أقوالا مأثورة ولا من الدراما دموعا وضحكات. فحيث شئنا نستطيع أن تكون علماء فى المجال الذى نطبق فيه المنهج العلمى ، وحيث شئنا نستطيع أن نكون ثوارا مجددين اذا اتبعنا فى تجديدنا الثورى علمية المنهج . فالثورة فى العلم أو فى الفكر .. فى الأدب أو فى الفن ليس لها معنى ما لم تكن اما استبدالا لقيم سائدة بقيم أخرى جديدة ، أو اعتبار القانون المعمول به جزءا من قانون أعم . فثورة آينشتين على نيوتن ليس معناها الغاء قانون الجاذبية ولكن اعتباره جزءا من قانون أعم هو قانون النسبية العامة ، وثورة شكسبير على أرسطو ليس معناها الغاء قانون الوحدات الثلاث ولكن استبداله بقانون أرحب هو وحدة الحدث فى أكثر من مكان وعلى امتداد الزمان ، والسيريالية ليس معناها الغاء الواقعية ولكن معناها العلاء على الواقع لا بتقديم ما يشبهه ويحاكيه ولكن بتقديم ما يعادله ويوازيه ، واللامعقول ليس معناه الغاء المعقول ولكن معناه التعبير عن اللامعقول بطريقة تتجانس معه وتكون هى الأخرى طريقة لامعقولة . فالقيمة الفاضلة لكل فكر جديد انما تبدو أولا فى قدرته على المعارضة وبعد ذلك فى قدرته على الاستمرار ، أو على حد تعبير هنرى برجسون فيما ينطوى عليه من « قوة سلب » يعقبها « قوة ايجـــاب » .

غير أن الهدف الأهم من كل هذه الأهداف والذى لم يسجله لنـا هؤلاء الكتاب ، هو الاسهام بهذه المقالات فى تطعيم الولادات المسرحية الجديدة ضد الأمراض المعدية ، تلك الأمراض التى نجت من الاصابة بها فنون الفكر والشعر ولم تسلم منها فنون الدراما . ذلك أن العرب القدامى عندما تصدوا لنقل علوم اليونان لم ينقلوا منها ما يمس الدين ولا ما يوحى للانسان بفكرة الصراع خاصة اذا كان الصراع مع الآلهة .

هكذا نقلوا العلوم الاستاتيكية التى لا تتعارض ومواضعات العالم الاسلامى .. كالمنطق والفلسفة والطب والفلك والهندسة والرياضيات ، ولكنهم لم ينقلوا شيئا من الفنون الدرامية على الاطلاق . ربما لأن الدين الاسلامى فى صحيحه دين عبادات ومعاملات لا يقيم وزنا للفكرة الا من حيث هى ورقة عمل . لهذا كانت الحضارة الاسلامية حضارة جامعة بين التأمل النظرى والتجريب العلمى ، ولهذا اندلعت الثورة على معطيات العالم اليونانى كافة وعلى أرسطو بوجه خاص باعتباره العارض الأمين للفكرة الاغريقية . وكانت ثورة طبيعية بمقدار ما هى حقيقية لأنها نابعة من جوف الانسان الاسلامى وطبيعة وضعه من ناحية ، ولأنها من ناحية أخرى استمرار لفكر هذا الانسان نفسه منذ بنابيعه الأولى فى الفقه والأصول ، والتصوف والكلام ، والنحو والبلاغة حتى شملت أغلب مناحى الفكر ..

وهكذا أفاد نقل تراث اليونان فى تجديد دماء علوم الاسلام فيما عدا الدراما التى لم تظهر الا فى فكرنا العربى الحديث شتلة خضراء تحتاج الى مثل ما احتاجت اليه شقيقاتها الأخريات من ارتواء بعصارة الدراما الافريقية ممزوجة برجع صداها فى الدراما الغربية المعاصرة حتى تستوى على عودها شجرة عارفة بطبيعة ثمارها قادرة على العطاء من طرحها الذاتى الخالص ٠

لو حدث هذا من زمان لما تكبد كتاب مسرحنا الحديث كل المشاق التى تكبدوها ليضيفوا المسرحية الى أدب خلا تماما من كل سابقة لهذا الفن المجيد ٠ صحيح أن الخطى الأولى شهدت ألوانا هائلة من التعثر ٠٠ اذا أنتج بعضهم قطعا أدبية غير صالحة للأداء المسرحى ( مارون نقاش وفرح أنطون ) وأنتج البعض الآخر قصائد شعرية تسمع ولا ترى ( أحمد شـوقى وعزيز أباظة ) وأنتج البعض الأخـير محـاولات أقرب الى التأمل الفلسفى أو النقد الاجتماعى منها الى الحوار الدرامى ( عثمان جلال ومحمد تيمور ) هذا فضلا عن بكائيات يوسف وهبى وعزيز عيد وهزليات نجيب الريحانى وعلى الكسار ، ولكن هذه العثرات الراجعة أصلا الى عدم وضوح الرؤية الدرامية أو عدم وضوح الرؤية الدرامية أو عدم وجود تصور عام للفن الدرامى هى التى تفاداها الجيل الحاضر من كتاب المسرح ، وبتفاديها استطاع أن يبلور محاولات الرواد ، وأن يضع يده على ملامح المسرحيـة الناضجة مضمونا وشكلا ٠

غير أن كتاب هذا الجيل وان كانوا بحكم منطق الأشياء يشكلون مرحلة على الطريق ، الا أنها المرحلة التى لا تجعل لنا مسرح وان جعلت لنا كتاب مسرح ، أعنى انها المرحلة التى تجعل من كتاباتهم المسرحيـة معطيات للتذوق والاستهلاك لا للخلق والابداع ٠ أى للتأثير على المساحات العريضة من جمهور مسرحنا العام بدلا من قابليتها للتصدير الى الخارج ، والوقوف بها كتفا الى كتف مع منتجات المسرح العالمى ٠

فكاتبنا الكبير توفيق الحكيم مثلا كان يمكن أن يكون بداية رائعة لأدبنا المسرحى الحديث لو أنه لم يشأ فى نفس الوقت أن يكون البداية والنهاية ٠ فأعماله الأولى وان صبها فى « تكنيك » المسرح الغربى الكلاسيكى الا انها حافلة بالمضمون الشرقى تارة كما فى « شهرزاد » ، والمضمون الاسلامى تارة أخرى كما فى « أهل الكهف » ، والمضمون المملوكى تارة ثالثة كما فى « السلطان الحائر » هذا فضـلا عن المضمون الدينى فى مسرحية « أهل الكهف » والمضمون المصرى القديم فى مسرحية « ايزيس » ، والمضمون المصرى المعاصر فى مسرحية « الصفقة » أقول ان توفيق الحكيم كان يمكن ان يكون بداية رائعة لو أنه افتتح الطريق لمن يضيف الى عنصر

الأصالة الذى أكده هو عنصرا آخر لا يقل أهمية هو عنصر المعاصرة ، أما وقد شاء أن يكون البداية والنهاية معا فقد أصبح حجر عثرة فى سبيل كل تقدم درامى ، وأصبح لزاما على كل جانب جديد أن يبدأ بالهجوم على توفيق الحكيم فى جانب من جوانبه بشكل مباشر أو غير مباشر · تماما كما حدث لأرسطو فى العصور الوسطى عندما أوشك أن يبلغ ما للكنيسة من سلطان لا يقبل النقد ، فكانت كل خطوة تقريبا من خطوات التقدم العقلى مضطرة أن تبدأ بالهجوم على رأى من الآراء الأرسطية منذ بداية القرن التاسع عشر حتى قرننا العشرين ·

ان الفرحة الكبرى فى معدة الأدب المصرى هو أنه لم يتفق لمصر حتى قيام الثورة ، لم يتفق لها عصر نطقت فيه روحها الشعبية بأعلى صوت وأجلى تعبير ، لتتعرف على ملامحها الحقيقية بلا خجل ولا استيحاء ، محاولة فى الوقت نفسه وبكل جرأة وكبرياء أن تطور هذه الملامح الى المستوى الذوقى والجمالى الحديث ·

والسبب فى ذلك هو ما عانته مصر على امتداد خمسة آلاف عام من حكم الأجنبى الغاصب ، وما أدت اليه هذه المساحة الزمنية العريضة من اقامة عزلة حادة بين الشعب والحكومة وفوارق دائمة بين الحياة الشعبية والحياة الرسمية ، حتى نتج عن ذلك أن أصبح لمصر لغتان ··· لغة تحيا بها وتعيش هى اللغة العامية ، ولغة تفكر بها وتعبر هى اللغة الفصحى ، وبالتالى أصبح لها أدبان ·· « أدب مطبوع غير مصقول ، وأدب مصقول غير مطبوع » ، وتلك هى محنة الأدب فى مصر ، فلا هو أدب أجنبى مصفى تماما من طمى النيل ، ولا هو أدب مصرى صادر عن السليقة المصرية ، معبر عن روحها الأصـــيل ، متميز ـ وبالتالى ممتاز ـ عن غيره من آداب اللغات العالمية ·

لكى تكون ثورة فى ميدان الدراما ، لابد وأن تكون شيئا يشبه فى كثير من الوجوه تلك الثورة التى قام بها العقاد فى ميدان الشعر عندما أعلن فى مقالاته التسع التى نشرها بعنوان « الشعر فى مصر » أن هذا الشعر كما هو ممثل فى شعراء الجيل الماضى ( البارودى وشوقى وحافظ وغيرهم ) ليس شـــعرا على الحقيقة لأنه لايصـــدر عن الســـلقة المصرية ليعبر عن خصائص الروح المصرى بمقدار ما يصـــدر عن ضروب التقليد والمحاكاة ليعبر عن الحس والألفاظ والأصداء · وأعلن العقاد أيضا فى هذه المقالات ضرورة استلهام السليقة المصرية التى تترنم بتلك الأغانى الشعبية التى نسمعها على طول ريف مصر ، والتى أقام عليها مذهبه الجديد فى الشعر ، وهو الذى وصفه بأنه « مذهب انسانى مصرى عربى » ·

« انسانى ، لأنه من ناحية يترجم عن طبع الانسان خالصا من تقليد الصناعة المشوهة ، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الانسانية عامة ، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة » ٠

« ومصرى ، لأن دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية ٠ وعربى لأن لغته عربية ٠ فهو بهذه المثابة أتم نهضة أدبية ظهرت فى لغة العرب منذ وجدت ، اذ لم يكن أدبنا الموروث فى أعم مظاهره الا عربيا بحتا ، يدير بصره الى عصر الجاهلية » ٠

هكذا تكون الثورة الأدبية وهكذا يكون وضوح الرؤية بالنسبة لكل ثائر فى الفكر أو فى الأدب أو فى غيرهما من الفنون ، هكذا فعل لوركا فى اسبانيا وأوكيزى فى ايرلندا ولاكسنس فى ايرلندا وكزانزاكيس فى اليونان وطاغور فى الهند ٠ بل وهكذا يفعل كل فنان عظيم يريد حقا أن فنه الذات القومية ليعبر بفن بلاده حيز الحياة الاقليمية الى حيث نطاق الفن العالمى ٠

ولو وجد بيننا هذا الانسان لكان بحق هو انسان عصره ، لو وجد فى ميدان الفلســفة لكان فيلسوف العصر ، ولو وجد فى ميدان الأدب لكان هو أديب العصر ، ولو وجد فىميدان الفن لكان هو فنان العصر ، ولو وجد فى ميدان المسرح لكان هو كاتب عصرنا المسرحى ٠

قلت فى مطلع هذا الكلام ان هذه الدراسات كتبت فى الفترة التى شهدت أروع حماس ثقافى وشعبى لانعاش الفكرة المسرحية فى واقعنا الجديد ، وها هى تصدر فى كتاب فى الفترة التى تشهد أروع انحسار للفكرة نفسها على كافة مستويات العمل المسرحى بما فى ذلك مستوى الجمهور ٠ والسبب فى ذلك كما قلت فى بداية هذه الفترة أننا أغرقنا المسرح بممكنات كثيرة بقصد انهاضه والوصول به الى مستوى فنى نظيف دون أن نعى تماما أننا بنفس هذه الممكنات نستطيع أن نصنع للمسرح نهضة حقيقية ونستطيع أن ننتكس به أو نتقدم به الى الوراء ٠

فهذه الممكنات لم تكن تســتهدف النهوض بما يدور على خشــبة المسرح بمقدار كانت تستهدف النهوض بما يدور فى الصالة ، أعنى أنها لم تهتم بأبعاد العمل المسرحى الثلاثة ٠ النص والتمثيل والاخراج بمقدار ما اهتمت بالبعد الرابع أو الجمهور ٠ و هذا الاتجاه كان يمكن أن يكون سلبيا فقط فى بداية هذه الفترة ، ولكنه اتجــاه على جـانب كبير من الخطورة ٠ والخطورة فيــه أن المسرح هو الذى يخلق جمهـوره وليس العكس ، بينما الذى حدث فى تاريخ المسرح العالمى أن الجمهور هو الذى

كان يخلق المسرح ... هكذا خلق الجمهور مسرحه فى العصر الافريقى القديم لأن المسرح عنده كان نوعا من الطقوس والشعائر كما كان كذلك فى العصور الوسطى فى مسرحيات الأسرار الدينية ، حيث كان نوعا من الكهانة أو الكهنوت ، وهكذا أيضا خلق الجمهور مسرحه فى أيام شكسبير الذى جاء فى منتصف القرن السادس عشر ليجد المسرح من الملاهى التى لا يستغنى عنها أبناء العاصمة ، وهكذا أخيرا فى العصرين الحديث والمعاصر .

أما عندنا حتى الآن فالمسرح هو الذى يعمل على خلق جمهوره ، والخطورة فى ذلك أن يقف هذا الخلق عند مجرد اجتذاب الجمهور وترغيبه فى المسرح ، دون أن يتعداه الى تربية الجمهور تربية درامية وتدريبية على ما يسميه فيرجسون بالحساسية التمثيلية » أو الحس المسرحى .

والفرق بين الحالتين هو أن الجمهور فى الحالة الأولى يتجه الى المسرح بنفس السرعة التى ينصرف عنه ما دام الأمر ليس عملية تربية وتكوين بمقدار ما هو عملية جذب أو اجتذاب قد لا تكون لها علاقة بالفن الدرامى أو المسرحى على الاطلاق ، وذلك مثل تخفيض ثمن التذاكر والاستعانة بنجوم السينما ومسرحة روايات لكتاب لامعين وتعبئة المسرحيات بألوان من الرقص والغناء ، تماما كما حدث طوال فترة الانعاش — ولا أقول الانتعاش — وكان من نتائجه أن اتجه الجمهور الى مسرح التليفزيون أو المسرح التجارى أكثر من اتجاهه الى المسرح القومى أو المسرح العالمى .

مثل هذا الجمهور لا يمكن أن يكون جمهور مسرح ولا يمكن أن يعتمد عليه فى نشوء نهضة مسرحية ، وعلى ذلك فالمشكلة الحقيقية التى يعانيها الوجدان المسرحى المعاصر هى مشكلة الغذاء الذى يقدم لهذا الجمهور الوليد ، والذى بفضله يستطيع أن ينمو ويتطور ويترك مرحلة الرضاعة والفطام ليبلغ سن الرشد .

هذا الغذاء هو فى المقام الأول تعاطى المسرحيات العالمية تعاطيا واعيا وعميقا يصل الى حد الادمان ، على ألا يكون هذا التعاطى بقصد الترفيه والاستهلاك ولكن بهدف الهضم والتذوق والتأثير على كلا قطبى التجربة الدرامية .. أعنى الكاتب المعطى والجمهور المتعاطى .. والعطاء هنا بمعنى الخلق والابداع ، والأخذ بمعنى التذوق الفنى الرفيع لا الترفيه الحسى الرخيص .

بمثل هذا المنهج نستطيع من ناحية أن نعوض المسرح ما فاته من اغفال العرب القدامى ترجمة المسرح الافريقى واتخاذه قاعدة لاطلاق أدب عربى مسرحى فيه من الأصالة ما فى آداب اللغة العربية الأخرى ، ونستطيع

من ناحية أخرى أن نستأنف مسيرتنا المعاصرة فى التعرف على ملامحنا المسرحية الحقيقية وتحديد جهاتنا الأصلية فى ضوء ثقافة درامية عالمية ٠

على أن أحدا لا ينكر الجهود الأولى التى ظهرت فى بواكير نهضتنا الأدبية الحديثة وكان لها فضل فى حرث الأرض ورصف الطريق ، ولعل الدكتور طه حسين كان على دراية بفعالية هذا المنهج عندما استهل ريادته الأدبية بترجمة أعمال سوفوكليس ، وحذا حذوه فئة من المترجمين فى طليعتهم الشاعر خليل مطران الذى ترجم تراجيديات شكسبير ٠ غير أن حركة الترجمة لم تمض بعدهما فى طريقها الصـــاعد ولكنها تعرجت وتقهقرت ، ثم توقفت الى أن هبت من جديد فى شكل فورة ولا أقول ثورة ، لأن الثورة لها خطة ولكن الفورة شىء بلا تخطيط ٠ وما أحوج حركة الترجمة فى وقتنا الحاضر الى أن تسير وفقا لمنهج انتخابى ارتقائى ينتخب من المسرحيات أروعها ويرتقى بها من العصر الافريقى القديم صاعدا الى العصر الحاضر مارا بعصر النهضة والعصر الحديث ٠

وأنا لا يسعنى فى نهاية هذه المقدمة عن « المسرح المعاصر » الا أن أختمها بنفس الكلمــة التى استهل بها اريك بنتلى كتابه عن « المسرح الحديث » ، انها كلمة الأديب الناقد الفرد دى فينى التى يقول فيها : « اننى أومن بالمستقبل وبحاجة العالم الى الجد فى تصرفاته ، لقـد حان الوقت وهو ملائم كل الملائمة لمسرحيات تقوم على التفكير » ٠

فما أعظم حاجتنا الى عبارة كهذه نعيها بالفكر ونحسها بالوجـدان ونترجمها فى آخر الأمر الى سلوك وفعل ، عندئذ نستطيع أن نقول انه قد أصبح عندنا مسرح ٠٠ ومسرح حقيقى يجمع على صعيد واحـد بين الأصالة والمعاصرة ٠ فهو مسرح العين التى تتغلغل الى الداخل ٠٠ داخل النفس المصرية دون أن تنعزل عن الواقع العالمى من جهة ، ولا عن الضمير الانسانى من جهة أخرى ٠

هنا ، وهنا فقط يستحيل جمهور المسرح الى عين ترى وأذن تسمع ، والى وجدان يشعر وعقل يفكر ٠ وهنا وهنا فقط نستطيع أن نطمئن الى أن أبواب المسرح لن تغلق أبدا ٠٠ أبدا ولن يسدل الستار ٠ ففى داخل كل منا مسرحية لابد وأن يعبر عنها بطريقة أو بأخرى فهو اما أن يكتبها أو يمثلها أو يذهب ليتفرج عليها فى المسرح ٠٠ وأكثر الأشياء ثباتا على المسرح هى عبارة « المسرحية القادمة » أو « العرض القادم » ذلك لأن المسرح لا ٠٠٠ ولن يسدل له ســتار ٠

**جلال العشرى**

# المسرح الواقعي عند آرثر ميللر

« ان امكانية الفن التى هى غضة ولكنها باقية ليتحتم عليها أن تحفظ المجموعة البشرية فى وحدة واحدة ، فكل ما يمكن أن يشير الى اننا ننتمى الى نفس النوع له قيمة انسانية » ٠

فى ۲۷ مارس من عام مضى استقبلت مسارح العالم كله ليلة لا كبيقة الليالى ، ليلة أطفئت فيها أضواء الصالة وأضيئت أضواء المسرح وسمع الجمهور دقات المسرح التقليدية ثم رفع الستار ٠٠ لاعن مسرحية تمثل ، ولا عن ممثلين يؤدون أدوارهم ، ولكن عن المنظر خاليا من كل شيء الا من صوت ينبعث فى جنبات المسرح يقرأ كلمات كتبها الكاتب المسرحى آرثر ميللر ٠٠ كلمات لا يزال صداها يدوى فى الآذان ، انها البقية المتبقية من ذلك اليوم المشهود الذى سمعناها فيه وكأنما هى صوت الانسان الأعلى يتكلم أو صوت الضمير العالمى تتلقاه الأسماع من وراء الكواليس :

« فى عصر فقدت فيه السياسة والدبلوماسية سلطانهما بشكل ملحوظ ، فان امكانية الفن التى هى غضة ولكنها باقية ، ليتحتم عليها أن تحفظ المجموعة البشرية فى وحدة واحدة ، فكل ما يمكن أن يشير الى أننا ننتمى الى نفس النوع له قيمة انسانية » ٠

وهكذا أيقن الجمهور فى تلك الليلة أنه امام مسرح شاسع هو العالم كله ، وأن هذا المسرح تحتله أكبر فرقة تمثيلية هى الجنس البشرى بأجمعه ، وأن هذه الفرقة تقدم أبشع مسرحية عرفها التاريخ الحديث ٠٠٠ مسرحية الحماقة التى لاتزال عنوانا لتصرفات بعض رجال السياسة ، والعالم الذى يقترب فى لحظات كثيرة من شفا الهاوية ، والجنون الذى أصبح من الممكن أن يتغلب فى موقف يائيس ٠٠ ثم ٠٠ ثم ٠٠ أرواحنا التى تعانى من فقدان كل شيء لجدواه ، وقلوبنا التى يهددها العجز عن العمل بالتوقف عن النبض والخفقان ٠ ولكن المؤلف رغم هذا كله آثر أن يطلق على مسرحيته اسم ٠٠ الأمل ٠٠ الأمل فى الانسان ، لأن الشعوب التى تؤمن بالحب والسلام لابد وأن تفتح مسارحها لكل مسرحية انسانية فيها شرف الكلمة وفيها نبل المعنى وفيها دفء الحياة ٠

ولم يكن عبثا ولا مصادفة أن وقع اختيار لجنة « يوم المسرح العالمى » التابعة لمنظمة اليونسكو على الكاتب آرثر ميللر ليفتتح هذا اليوم ، وتردد كلمته في المسارح وبكل اللغات فهذا الكاتب ولو أنه أمريكى الا أنه استطاع ان يتخطى حواجز المكان بل وحواجز الزمان فيتخذ من الانسان موضوعا ومن العالم موضوعا ويجعل وقته هو العصر المعاصر ٠

ونظرة ولو عابرة الى قضايا دراماته أنه قد ارتبط منذ البدء بالمسرح العالمى أكثر من ارتباطه بالمسرح الأمريكى ، فالديمقراطية فى تفكيره السياسى والاشتراكية فى تفكيره الاجتماعى والواقعية فى فنه الدرامى كل هذه المتجهات التى تجدها فى مسرحياته الروائع ( كل أولادى ) ١٩٤٧ وتعالج مسئولية الفرد بازاء المجتمع و ( موت بائع متجول ) ١٩٤٩ وتتكلم عن مصير الكادحين فى المجتمع التكنولوجى وانسحار الفرد تحت عجلات الحضارة الصناعية و ( البوتقة ) ١٩٥٣ وتتناول قضية الحرية الفردية فى وقت الأزمات السياسية وخطر الغزو الاجنبى و( مشهد من الجسر ) ١٩٥٥ وتدور حول فكرة القانون والعدالة وهل القانون هو العدالة أم أنه يكون فى بعض الأحيان مناهضا للعدالة ؟ أقول أن كل هذه المتجات التى تجدها فى مسرحيات ميللر جعلته أقرب ما يكون الى كاتب مثل ابسن أو آخر مثل شو ، أو ثالث مثل تشيكوف ، وأبعد ما يكون عن تينسى وليامز أو كليفورد أودتس أو جورج كيلى أو غيرهم من الكتاب الأمريكان الذين ارتبطوا بالمسرح الأمريكى ارتباطا حديديا ، ولم تكن عندهم تلك التطلعات العالمية التى وجدناها عند آرثر ميللر ٠

والوقفة البطولية الرائعة التى وقفها هذا الكاتب فى وجه أسطورة مكارثى البغبضة ، تلك التى ذبحت الأمنيات وقتلت الأغنيات وأشاعت الرعب والفزع فى نفوس الأفراد بدعوى المحافظة على سلامة الدولة ومقاومة ( النشاط المعادى لأمريكا ) ، كان لها أعمق الأثر فى كشف القناع عن سخف هذه الأسطورة وخطرها ٠ فلقد كتب ميللر مسرحية ( البوتقة ) متناولا فيها أسطورة قرية ساليم التى عاشتها أمريكا فى عام ١٦٩٢ مشيرا فيها الى التشابه بين هذه الفترة وبين الفترة التى كانت تحياها أمريكا وقت كتابة هذه المسرحية ، فترة المحاكمات الشيوعية التى جرت فى الولايات المتحدة عام ١٩٥٠ ، والتى عرفت فى ذلك الوقت باسم اقتناص الساحرات ٠

ومع أنهم سحبوا المسرحية بعد عرضها بأيام واستدعوا ميللر للاستجواب أمام لجنة مكارثى طالبين منه الادلاء عن زملائه من الكتاب المناهضين للحركة المكارثية ، الذين يقومون بنشاط معاد لأمريكا ، فقد

اتخذ ميللر موقفا بطوليا رائعـا هو نفسـه الموقف الذى اتخذه ( جون بروكتور ) بطل مسرحيته ( البوتقة ) حين رفض أن يوقع على وثيقة تدين بعض سكان القرية ، وذلك ايمانا من الكاتب بفعالية الكلمة وبدور الفنان فى المجتمع الذى يعيش فيه بل وفى العصر الذى ينتمى اليه ٠

وهكذا كانت المكارثية فى أمريكا شبيهة بالنازية فى ألمانيا وبالحكم الفرنسى فى الجزائر ، وكان موقف ميللر فى مسرحية ( البوتقة ) شبيها بموقف سارتر فى مسرحية ( سجناء التونا ) وموقف كامى فى مسرحية ( حالة الحصار ) ، ومن ثم اسـتحق ميللر العـالمية بمزاياه الانسـانية المشتركة بين كبار الكتاب ، وكان بحق ثروة ٠٠ لا أقول ثروة قومية بل ثروة عالمية بكل ما فى الكلمة الأخيرة من معان ٠

وهكذا ايضا قضى ميللر على المناقشات التى أثارها النقـاد حول طبيعة المأساة ، بعد ان تحدثوا عن أنواعها المختلفة ٠ واتفقوا على ترديد عبارات متباينة يفهم منها أن كتابة المأساة فى عصرنا قد أصبحت أمرا مستحيلا ، لأن الانسان الحديث قد تضائل وانكمش ، وأن المجتمع الذى يعيش فيه قد قضى على روحه وعقله ، وان ظروف العصر قد جعلت منه قزما لا يصلح لأى دور من أدوار البطولة ٠

ولقد عقد هؤلاء النقاد مقارنات ساخنة بين حياة الانسان فى هذا العصر ، وبين حياته فى العصر الاثينى أو العصر الاليزابيثى ، انتهوا منها الى أن الفرد فقد كيانه وان الحياة فقدت مغزاها ، وعلى ذلك فان المواقف والأحداث التى يمر بها انسان العصر لم تعد تصلح مادة للمأساة لأنها تختلف فى معناها ومبناها عن المواقف والخبرات التى يتعرض لها الملك أو ديب فى مسرحية سوفوكليس أو الملك لير فى مسرحية شكسبير ٠

وانفعال ميللر بأحداث عصره وتفاعله معها وفاعليته فيها كل هذا يصدر فى الحقيقة عن خلفية ثقافية تشكل ركنا أساسيا فى رسالة هذا الكاتب ، فعند ميللر كما عند برتراند رسل أن هناك سببية متبادلة بين الفنان وأحداث عصره ، وأنه بمقدار ما يتأثر الفنان بهذه الأحداث بمقدار ما يؤثر فيها ٠ فظروف العصر الذى يعيش فيه الفنان لها أثر فى تشكيل فنه والعكس كذلك صحيح وهو ان فنه يؤثر تأثيرا بالغا فى ظروف عصره ٠ فهذه كلها عناصر متعاشقة يكمل بعضها بعضا لكى تنتظم أخيرا فى سلك حضارى واحد ٠

وفى رأى ميللر ان مشكلة العصر الحديث ليست هى مشكلة الجماعات بمقدار ما هى مشكلة الأفراد وأنها ليست مشكلة التفرد بمقدار ما هى

مشكلة الانفراد ، فنحن جميعا لانعيش سويا ولا نفكر معا ولا يعتنق أحدنا الأخر بل كل منا يعيش لحسابه الخاص ويفكر لحسابه الخاص ويعتنق لحسابه الخاص ، ومن ثم زاد الشعور بالأنا على حساب الشعور بالنحن ، وحقت علينا قولة شكسبير المشهورة « ليس العيب فى الأشياء ولكنه فى أنفسنا » ٠

وهكذا أصبحنا كما يقول ميللر فى مسيس الحاجة الى استعادة تكاملنا الاجتماعى على أساس من اعادة النظر فى وجودنا كله « لأن الهلاك أو الخلاص لايقع عبؤه على عاتق فرد واحد بل يقع على عاتقنا جميعا » ٠ وكما أنه فى البدء كانت الكلمة فانه فى الآخر لابد وأن تكون الكلمة ، والكلمة النظيفة التى تصدر عن فنان صادق استطاع أن يهدف حياته وأن يجعل لوجوده غاية ومعنى ، لأنه حينئذ فقط ، تكون الكلمة التى يقولها الفنان هى نفسها الكلمة التى يقولها الله ٠

ويواظب ميللر على علاج هذا الصراع ، صراع الانسان للتكيف مع المجتمع ، فى أغلب مسرحياته ، وبخاصة فى مسرحيته « مشهد على الجسر » حيث يتعرض فى المقدمة التى كتبها لهذه المسرحية لفكرة المسرحيات الاجتماعية ، يؤكد أن مشكلة الفرد والمجتمع التى تؤرقه هى نفسها المشكلة التى ألحت على كتاب المسرح الافريقى ٠ وأن الكتاب المعاصرين الذين يعالجون صراع الفرد من أجل ذاته فحسب انما يتبادلون حالات مرضية لا معنى لها ، بل ولا مكان لها فى المسرح ٠

« ان المسرحية الاجتماعية كما أراها هى التيار الرئيسى فى المسرح ، منذ فجر التاريخ وأما المسرحية غير الاجتماعية فهى تيار فرعى ، يتبدى قليلا ثم لا يلبث أن يختفى ولا يمكننا أن نأخذ الجد مسرحية تعنى بسيكلوجية الفرد من أجل ذاتها ، مهما بلغت هذه المسرحية من دقة التحليل وقوة الملاحظة ٠ »

وعند ميللر أن أفضل القوالب الفنية التى تصب فيها هذه الكلمة هى المسرحية لأن المسرحية من بين سائر الأشكال الفنية هى الشكل الذى لايتحقق الا بالتقاء كافة أبعاد العمل الفنى ، ولأنها الشكل الذى يتوافر فيه أكثر من سواه عنصر المباشرة ثم لأن « كل مسرحية لها قيمتها تعالج ضمنا مصير الانسان » ٠

من هذا كله يتضح أن ميللر يتخذ جانب أولئك الذين يعتقدون أن الكاتب المسرحى انما هو مفكر ، وأن المسرح انما هو ميدان لمناقشة الآراء ، وهذا على الاقل هو رأى الناقد الدرامى اريك بنتلى فى كتابه المشهور ( الكاتب المسرحى باعتباره مفكرا ) ٠

وميللر اذ يوافق على أن يكون المسرح ميدانا لمناقشة الآراء لا يوافق على طريقة برناردشو فى أثارة المناقشـات العامة وتحويل المسرحية الى نوع الجدل الدرامى البارع أو التناظر المسرحى المتقن ، لذا نراه أميـل الى واقعية ابسن منه الى واقعية شو مع تحويل كوميديا ابسن الاجتماعية الى قضية فكرية انسانية ، وسخرية شو العابثة الى نقد اجتماعى هادف ٠ وهذا مما فعله فى مطلع حياته الأدبية عندما أعاد كتابة مسرحية ( عدو الشعب ) لأستاذه الكاتب النرويجى العظيم محاولا أن يضيف الى شخصياتها على حد تعبيره « قوة فى التفكير لا فى البطولة ٠

ويدافع ميللر عن التغييرات التى أحدثها فى أصل المسرحية « بأن ابسن نفسه لو عاش فى منتصف القرن العشرين لأحدث التغييرات نفسها لما يتمتع به من مكانة قيادية فى عالم الفكر ، ولاعتقاده بأن أى حقيقة لا نقوى على الصمود أكثر من جيل » ؛

ويذهب الناقد الامريكى الكبير ادموند ويلسون فى كتابه ( قلعة اكسل ) الى أن كتاب الأدب الأمريكى الحديث اسنطاعوا بحق أن يفرضوا أنفسهم على الأدب العالمى ، ولو أننا رجعنا الى أصول أدبهم لوجدنا هناك ثلاث قوى استطاعت أن تفعل فعلها فى العقل الأدبى لهذا العصر ، هذه القوى الثلاث هى ٠٠ الرمزية والفردية والماركسية ٠

أما القوة الأولى فتعنى أساسا بالنظرية القائلة بأن ( الفن للفن ) وقد تطورت فى فرنسـا وانتقلت الى أمريكا فصـادقت هوى فى نفس ماكسويل أندرسون ، ولكنها على أية حال تعبر عن انفصال الفنان عن مجتمعه لهذا لم تعمر طويلا فى المجتمع الأمريكى الديمقراطى الحديث ٠ أما الاثنتان الآخريان فأحدهما تعبير عن الشخصـية والأخرى تعبير عن المجتمع ، الأولى تأثرت بفرويد الذى حاول أن يعيـد تقيم الفرد فلاقت استجابة حادة عند تنسى وليامز ، والأخيرة يرجع الفضل فيها الى ماركس الذى بدا أنه يعيد تنظيم المجتمع وتأثر بها الى حد ما أرثر ميللر ٠

فالرؤية الشرعية للدراما فى رأى ميللر هى انها صراع ٠٠ صراع الفرد للتكيف مع المجتمع ، والدور الشرعى للكاتب الدرامى هو ابراز هذا الصراع ومحاولة فضه بقدر الامكان وعند ميللر ان الكتاب المعاصرين الذين ينصرفون الى معالجة صراع الفرد مع نفسه فقط لاغير ، انما ينصرفون الى حالات مرضية لامعنى لها بل ولا مكان فى المسرح ٠

المهم أن هذه القوى الثلاث استطاعت أن تحدث حركة مسرحية فى أمريكا مستقلة عن الحركة المسرحية فى انجلترا بل وفى القارة الأوربية

كلهـا ، وأن تعلن انتهـــاء عهد المسرحية الميلو درامية والرمـانطيقية والكلاسيكية وبداية عهد المسرحية الرمزية عند تيتسى وليامز والمسرحية الواقعية عند أرثر ميللر •

وحقيقة بعد دخـول ميللر ميدان التأليف المسرحى فى منتصـف الاربعينات نصرا للمسرحية الاجتماعية التى هبطت فى تلك الفترة حتى وصلت الى قاع الأرض ، دون أن تمت بصلة الى الفن الرفيع ، فقد عالجت الصراع الاجتماعى كظاهرة وقتية عابرة ولم تحاول أن تصل الى جوهر الصراع الدرامى ، بل ان كتاب المسرح قبل ميللر حولوا مسرحيـاتهم الاجتماعية الى نوع من الدعاية الساذجة ، والتغنى بفضائل المجتمع الأمريكى فى مرحلة الثلاثينات •

من هنا كان آرثر ميللر كما يقول الناقد الامريكى رايمونل ويليامز هو الكاتب المسرحى الجاد الذى أعاد الى المسرح مسرحية القضايا الاجتماعية لا من باب الدعاية ولكن من بوابة الفن ، فقد استطاع بمسرحيانه الخمس وبمقدماته التى كتبهـا فى الفترة بين عـامى ١٩٤٧ و ١٩٦٠ أن يعبر الحاجز الذى أقامته أكوام المسرحيات الاجتماعية التقليدية برغم أن العبور الى الجانب الآخر ، كان شائكا وغير مأمون !

وربما كانت مسرحية ( البوتقة ) من بين سائر أعمال ميللر أكثرها تعبيرا عن أصالة فنه ، وعن خطورة الدور الذى يقوم به فن هذا الكاتب فى مسرح بلاده وفى المسرح العالمى فى وقت واحد ، فهنا مسرحية يترابط فيها الموضوع والشكل ترابطا عضويا تطبيقا لقول ميللر « ان الدراما هى عمل عضوى » أما المعنى الذى يمكن استخلاصه من المسرحية فقد حرص ميللر على أن يبثه فى ثنايا الحوار حيث اعتمد الى جانب براعته فى عقد العقدة وتشخيص الأشخاص على براعته فى ادارة الحوار وعلى قدرته فى جعـل المواقف الغامضـة تتفجـر فى نفس اللحظـة التى تنحل فيها عقدة المسرحيـة •

لقد ظل ميللر شخصية فارقة فى طوفان المسرحيات التجارية الى ان استطاع أخيرا الخروج من برودواى بعرض مسرحيته « البوتقة » على مسرح طليعى ، ونجـاحه فى تجسيد العرض على المسـتويين الفكـرى والفنى •

وبتأليف وأخراج « البوتقة » تحرك ميللر فى الاتجاه الذى سبق أن جذبه أكثر من مرة ، لكن لم يحقق فيه أو من خـلاله ذلك النجـاح الجماهيرى ، فقد مزج بين التـاريخ والتراجيديا مزجا عضـويا ارتفع

بالمسرحية الى آفاق سامية من التراجيديا الرفيعة ، لم تبلغها مسرحية « موت بائع متجول » .

فقد امتاز بكلمة المزارع جون بروكتور بأبعاد درامية وايحاءات تراجيدية لم تتيسر لذلك البائع المتجول المحال الى سن المعاش ، والمسمى ويللى لومان . فالموت البطولى الذى لقيه بروكتور عندما اختار المشنقة مفضلا اياها على الخضوع لسلطة ظالمة وسلطان غاشم كان أكثر سموا فى مجال التضحية التراجيدية من الميتة الهزيلة التى أنهت حياة ويللى لومان .

والانجاز الجديد فعلا فى المسرحية أن ميللر كتب مأساة شعرية بعدت عن اسلوب النثر التقديرى الذى كتب به « موت بائع متجول » ولم تخضع لقيود النظم والقافية ، لكنها أخذت من الشعر روحه الخلاقة الخصبة الزاخرة بالكثافة والأبعاد والايحاءات .

وهذا هو سر قوة المسرحية ، وسر تفوقها على غيرها من المسرحيات ، فخاتمتها وحدها كفيلة بأن ترفعها الى مصاف الأعمال الروائع ، واذا كان موت جون بروكتور يتم بطريقة أفعل وأقوى من موت ويلى لومان ولكنه لا يثير فينا ذلك الشعور بالخوف والشفقة ، الشفقة عليه والخوف من مثل مصيره ، فمرجع ذلك الى أن موت بروكتور يعد فى حقيقته انتصارا على حين يعد انتحار لومان هزيمة وفرارا .

ان لب مسرحية « موت بائع متجول » ليس فى أحداثها الجارية بعكس مسرحية « البوتقة » التى تحتل فيها الأحداث مركز الثقل وعلى ذلك فاذا كان الناس يقبلون على المسرحية الأولى ليعرفوا شيئا عن حقيقة الانسان ، فلا شك أنهم يقبلون على المسرحية الثانية ليروا ما يفعله الانسان .

ان جوهر مسرحية « البوتقة » من الحبكة مباشرة ، يبرز موضوع « موت بائع متجول » من الايضاح العارض ، ففى « موت بائع متجول » تقوم لندا وتشارلى بتوضيح حياة ويللى للجمهور ، وفى المنظر الأخير تقدم لهم لندا شرحا لمعنى المسرحية نفسها ، أما « البوتقة » فلا تحتاج لمثل هذا الشرح والتعليق ، فمعنى المسرحية يعرض عرضا دراميا على الجمهور .

ومن هنا أمكن القول بأنها مسرحية تقليدية تتبع الخطوط المتعارف عليها فى المأساة ففى المأساة التقليدية يزداد التوتر الدرامى عادة حين يكتشف البطل حماقة ارتكبها فى الماضى ، مثل الملك لير أو الملك أوديب

أو عندما يجابه مشكلة تعذبه وقضية مثل « هاملت أو اورستيس » وفى مأساة بروكتور شيء من هذا وذاك ، فالحماقة التى ارتكبها فى الماضى هى تغريره باباجيل وتليمز التى تظهر فى نهاية المطاف لتناصبه العداء وتتهمه بالسحر ، وأما المشكلة المؤلفة التى تتنازعه طوال المسرحية فهى مشكلة الالتزام بالمجتمع الذى يعيش فيه والذى يتخذ منه موقف المتفرج .

وميللر اذ يطابق باستمرار بين مأساة قرية ساليم فى عام ١٩٦٢ وبين أحداث مدينة واشنطن وقت كتابة هذه المسرحية ، بين القرية المتدينة التى كاد أن يبطش بها السحر وبين المجتمع الديمقراطى الذى عرضه الاستبداد المكارثى للضياع ، انما يضع يده بفضل هذه المطابقة على أهم عنصر من عناصر المأساة وهو عنصر التناقض . فمسرحية ( البوتقة ) موجهة حتما الى مجتمع ديمقراطى ، وهى تدور على حد تعبير ميللر حول اخفاق هذا المجتمع فى أن يفهم أن « السلبية والايجابية انما هما من صفات القوة نفسها التى يبدو فيها الخير والشر مترابطين متغيرين على الدوام ، ومتصلين دواما بنفس الظاهرة » .

وهذا كما لاحظ بحق الناقد دنيس ويلاند فى كتابه عن ( آرثر ميللر ) اعادة عرض للمشكلة التى أثارها نورو فى كتابه ( حول واجب المواطن الثائر ) ولكن فى زى حديث ، والتشابه القائم بين نورو وميللر يعود بالأخير الى حظيرة الأدب الأمريكى ويربطه بأسلافه من أعلام هذا الأدب .

ولكن هل الساحرات اللواتى لا وجود لهن فى الحقيقة يعادلن القوى الهدامة ذات النشاط المحسوس فى الواقع ؟ هذا هو السؤال الذى بدا لبعض النقاد وكأنه يهدم الفكرة الأساسية التى يقوم عليها بناء المسرحية ، وهو السؤال الذى يعود بنا الى مضمون المسرحية مباشرة .

فى أيام الأزمة الاقتصادية الكبرى التى اجتاحت أوروبا بعامة وبريطانيا بوجه خاص ، وخرج العالم مهدودا منهكا من أثار الحرب العالمية الأولى ليتهدده شبح حرب عالمية ثانية .. فالمدن قد دمرت ، والنفوس خربت ، والقلوب انفطرت ، وكل شيء ان فى السماء أو فى الأرض باهت وكالح وقميء وزرى ، فى هذه الأيام المخنوقة بالضباب والدخان التى خبا فيها بصبص الحرية ، وجفت فيها معانى الحب والسلام ، وبدا العالم كله وكأنما قد فقد رشده ألقى الفيلسوف الكبير برتراند رسل فى أحد كتبه بهذا السؤال : « هل تسمح الديمقراطية لأعدائها بالحرية ؟ » وبكل عظمة الفيلسوف أجاب رسل بأنه لا يستطيع أن يجد اجابة على هذا السؤال .

ونفس الشيء حدث بالنسبة الى أمريكا فى الخمسينات عندما تتلفت حولها لتجد نفسها تقف أمام عدو جبار هو الاتحاد السوفيتى ، ومجموعة من الأصدقاء الضعاف هم الدول الغربية الحليفة • فرأت أن تحمى نفسها مما أسمته ( النشــاط المعادى لأمريكا ) بأن تضع مجموعة من القوانين التعسفية الجائرة التى أشاعت الفوضى والفزع فى نفوس الأفراد ، وفتحت الطريق أمام الأحقاد الشخصية تقتات بأعصاب الضمائر ، وأمام النزوات الفردية تهزأ بأنفاس الحياة مما راح ضحيته أبرياء كثيرون لا ذنب لهم ولا جريرة • وتلك هى الفتــرة المكارثية البغيضــــة فى تاريخ الولايات المتحـــدة •

المهم أنه فى هذه الفترة عاد سؤال برتراند رسل يفرض نفسه من جديد ، ولكن لا على ذهن فيلسوف بل على حس فنان هو فى هذه المرة الكاتب المسرحى آرثر ميللر • ولكن اذا كانت الفلسفة فى أسعد حالاتها تســأل ولا تجيب ، تعكر ولا تصطاد ، تحتفل باثارة السؤال الى أكثر مما تحتفل بالحصول على الجواب • اذا كانت هذه هى مهمة الفلسفة عند بعض الفلاسفة وذلك بقصد ايقاظ غفاة البشر من سباتهم الاعتقادى ، أو افاقة الانسان بتعبئة ذهنه بالشك والريبة ، أو اذا كانت مهمتها باختصار هى أن تخرج لسانها للوجود وللانسان وأحيانا لله ، فان مهمة الفن لا أقول الاجابة على السؤال ولكن تجسيم السؤال وتصويره ، وابرازه من كل منظور يجعله فى أعين الناس أقرب الى الكائن الواقعى الحى • وعلى هذا الأساس كتب ميللر مسرحية ( البوتقة ) •

وكان قد وجد تشابها قويا بين أحداث القصة التى وقعت فى قرية ساليم الأمريكية عام ١٦٩٢ أى منذ حوالى ثلاثة قرون ، وبين واقع الحياة الأمريكية المعاصرة ، يقول ميللر : انه يتمنى أن يرى زعماء أمريكا بصفة خاصة والعالم بصفة عامة وهم يعالجون الوهم والحقد بتعقل وشجاعة مثلما فعل شيوخ ولاية ماساتشوستس ، وكأنما كان ميللر يتنبأ بما حدث بعد ذلك بفترة وجيزة فى عام ١٩٥٢ عندما قامت فى أمريكا حركة تشبه تماما الحركة التى ظهرت فى قرية سالم ، وتزعم هذه الحركة السيناتور الأمــريكى المشهور جوزيف مكارثى وبالفعل تم استدعاء ميللر نفســه للاستجواب أمام لجنة مكارثى بتهمة مزاولة النشاط المعادى لأمريكا ، وطلبوا منه التوقيع على وثيقة بأسماء الكتاب الأمريكيين الذين طالبوا بحرية الرأى والتعبير ولكنه رفض رفضا قاطعا الاقدام على شيء من هذا القبيل •

ومن هنا استمد ميللر مضمون هذه المسرحية :

فأهالى قرية ساليم أناس طيبون بسطاء وصالحون متدينون هاجروا

اليها فرارا من الاضطهاد الدينى الذى لا قوة فى موطنهم الأصلى ، وما دامت الأرض فى رأيهم أرض الله فلم لا ينزحون الى وطن آخر يجدون فيه الأرض الطيبة والمنهل العذب ، فيحيون حياة الفطرة ويقيمون الصلاة ويتخذون من أنفسهم قدوة صالحة تقتدى بها القرى المجاورة .

ولكنهم ما أن يطيب لهم العيش فى هذه القرية حتى تتهددهم المخاوف أكثر مما تتهددهم الأخطار ، فهم يخافون من الهنود الحمر فى الغابة ، ومن القرى المنتشرة فى الجوار ، ومن بعض الجماعات التى يدعو سلوكها الى التوجس والارتياب ، لهذا رأى شيوخ القرية ضرورة وضع مجموعة من القوانين يحمون بها أنفسهم من الأخطار التى تتهددهم فى الداخل والخارج . ولكن هذه القوانين سرعان ما تصبح نظما ، وهذه الأخطار سرعان ما تتحول الى مخاوف حتى تغرق القرية كلها فى طوفان داهم اسمه الخوف .. الخوف من كل شىء حتى من أنفسهم أو مما أسماه هوثورن فى ( البيت ذو السقوف السبعة ) لا انسانية الانسان لأخيه الانسان ، ولكن القرية مع ذلك لا تخلو من رجال أبطال يضحون بحياتهم من أجل ايقاف هذا الطوفان ، هؤلاء الأبطال هم الأمل فى بهمة الليل وهم البصيص فى حلكة الظلام .

بطل هؤلاء الأبطال هو جون بروكتور الذى تتنازعه طوال المسرحية مشكلة الالتزام بالمجتمع أو الاغتراب عنه ، مشكلة الانتماء أو مشكلة الفرار . وتعرض علينا المسرحية هذه المشكلة فى تطورها الحتمى والطبيعى ، ففى الفصل الأول يتنصل بروكتور من كل مسئولية تجاه المجتمع ، ويرفض أن يتورط فى أمور القرية ، وعندما يسمع أن مجموعة صغيرة من الفتيات يتهمن بعض الأفراد بممارسة السحر يزداد ابتعادا عن الناس وايغالا فى العزلة . ولكن الاعتزال فى مثل هذه الأمور لا يجدى ولا يحقق لصاحبه النجاة ، فها هى زوجته فى الفصل الثانى توجه اليها الاتهامات فيضطر الى التدخل لكى ينقذ زوجته وينقذ بيته ، ولكنه يدرك فى الفصل الثالث أن التدخل وحده لا يكفى وأن العدل لن يأخذ مجراه الا اذا خاض المعركة بنفسه وتحمل نصيبه فيها كاملا . ولكن الفشل يحالفه طول المعركة الى أن يلقى به أخيرا فى السجن .. متهما مع بقية المتهمين وفى السجن يواصل بروكتور نضاله بلا مهادنة ولا استسلام ، ولكنه فى اللحظة الحاسمة ، وقبل تنفيذ حكم الاعدام يضطر لكى ينقذ حياته أن يعترف بأنه قد مارس السحر . ولكن قضاته لا يكتفون بهذا الاعتراف الهزيل الشاحب ويطلبون منه أن يعترف علنا وأمام الجميع . وهنا يدرك بروكتور أن أنصاف الحلول لا تجدى ، وأنه لابد له من أن يختار . ويختار بروكتور أن يموت بشرف

عن أن يحيا حياة الذل والهوان ، فنوعية الحياة أهم ألف مرة من الحياة نفسها ، والحياة بالآخرين أفضل بكثير من الحياة بلا أحد ، لأنه بلا أحد لا تكون هناك حياة .

وهكذا كانت قضية الحرية الفردية داخل النظام الاجتماعى من المشكلات السياسية التى أرقت ضمير آرثر ميللر ، فى جميع مسرحياته وبخاصة فى مسرحية ( البوتقة ) ، حتى لقد كتب يقول : « المسألة الرئيسية فى حياتنا الاجتماعية انما هى ببساطة ، هل نلغى الضمانات الديمقراطية فى وقت الأزمات المصيرية ؟ وهل يعاقب الناس اذا عبروا عن الحقيقة كما يرونها ؟ تلك هى القضية الأساسية التى ينبغى أن تواجه كل مجتمع متحضر على مر التاريخ البشرى كله .

ان هذا المجتمع سيواجه فى عصر من العصور فردا يصر على أنه على صواب ، وأن باقى الناس على خطأ ، اذن هل يتحتم أن يحمى الناس أنفسهم فى هذه الحالة من رأى الفرد ؟

ان عقدة الصراع تكمن فى أن الفرد يقول انى أظن أو انى أعتقد على حين أن الأغلبية تقول كذلك نحن نظن أو نحن نعتقد ، وهذا ما ينطبق على كل الشخصيات فى البوتقة .

والقصة كما قال عنها دنيس ويلاند فى كتابه المذكور ، ربما أمكن تلخيصها فى بيتين من الشعر للشاعر الايرلندى ( ييتس ) يقول فيهما :

يحتـاج أخير النـــاس الى الاقتناع

بينما أشر الناس يملؤهم فرط الاندفاع

ويرى ميللر أن المسرحية ليست قصة صراع بين نوعين من التفكير الايديولوجى بمقدار ما هى قصة النضال الواعى فى عالم انتفى منه اليقين وأصبح كل شىء فيه موضع شك وريبة ، وان بقى شىء يستحق أن يصلى من أجله فهو الضمير .. علامة الجنس البشرى وعزاء الانسان .

# المسرح الطبيعى عند تنيسى وليامز

كان أونيل فى دراماته يعنى بجوهر الحيـاة ، وكان ميللر يهتـم بظـروف المجتمع ، أما وليامز فكان شغله الشاغل طبيعة الانسان ؟!

ولكن هل يعنى هـذا أن حياته هى مسرحياته ، أو أنه كتب هذه المسرحيات بمداد تلك الحياة ؟!

المجتمع .. الانسان .. الحياة وكأنها أقانيم ثلاثة عانقها واغتنقها تنيسى وليامز ، ذلك الكاتب المسرحى الشجاع الذى نظر الى الانسان عبر ظروف المجتمع ، وفوق ضفاف الحياة ، على انه الينبوع الأصيل الذى يستمد منه مضامينه الفكرية وأشكاله الفنية . فالكاتب هو جمهور ، ولا مفر له من هذا الجمهور ، لان ما بينهما من عناق هو بمثابة الرباط المقدس الذى لولاه ، لعاش الكاتب فى واد ، وجمهوره فى واد آخر ، وفقدت كلماته المعنى والجدوى لانها كلمات تسعى بلا هدف ولا إتجاه .

ولكن .. هل معنى هذا أن يتملق الكاتب جمهوره ، فيهدهد حواسه ويدغدغ غرائزه ، ويستثير فيه الطبقات السفلى من الانسان ؟

كلا بطبيعة الحال ، فقد كان تنيسى وليامز يقف على العكس من ذلك تماما ، حتى لقد عالج مضمون الجنس بعنف بالغ وقسوة شديدة ، دون أن يقع فى هوة الاثارة الجنسية ، وانما تركيزه على الجوانب الحيـوية لهذا المضمون ، ومن خلال تناوله الشاعرى الجاد ، جعله يؤكد الحقيقة النقدية القائلة بأن العبرة ليست بالمضمون ذاته ، ولكن بأسلوب المعالجة الفنية لهذا المضمون .

وهذا ما جعل تنيسى وليامز فى مسرحياته جميعا ، يسير فى اتجاه يكاد يكون مغايرا لاتجاه رائده يوجين أونيل ومعاصره آرثر ميللر ، فبينما كان أونيل باتجاهه التعبيرى يسير من الانسان الى المجتمع ، كان وليامز باتجاهه الرمزى يسير من المجتمع الى الانسان .

كان أونيـل فى دراماته يعنى بجوهر الحياة . وكان ميللر يهتم بظروف المجتمع ، أما وليامز فكان شغله الشاغل طبيعة الانسان !

ولكن هل معنى هذا أن حياته هى مسرحياته ، أو انه كتب مادة هذه المسرحيات بمداد تلك الحياة ؟

الواقع أننا لا نكاد نعرف سوى القليل عن حياة تنيسى وليامز الخاصة ، من هذا القليل انه عاش حياته عازبا ، ولم يفكر فى الزواج ، وهو من هو فى عالم الجنس ، هو الذى كتب كل هذا الكم من المسرح الجنسى ، وهو الذى تتلمذ على د٠ هـ٠ لورانس أخطر كتاب الجنس فى تاريخ الأدب الغربى ، وهو الذى قرأ سيموند فرويد عالم النفس الشهير ، الذى ذهب الى أن الدافع الجنسى هو أقوى الدوافع المتحكمة فى سلوك الانسان ، المحددة لمصيره ٠

والذى نعرفه عن حياته كذلك ، انه ولد مع مولد الحرب العالمية الأولى ، فى عام ١٩١٤ ، وكان مولده فى مدينة سانت لويس بولاية ميسورى الأمريكية ، وكان اسمه الأصلى توماس لانير ، ولكنه اشتهر باسم تنيسى الذى أخذه من اسم ولايته !

أما أبوه فكان يشتغل بائعا فى محل لتجارة الأحذية ، وكانت أمه سليلة بيت أرستقراطى فى جنوب الولايات المتحدة ، وكان جده لوالدته قسيسا مرحا ، وأديبا شاعرا أورث حفيده الصبى حب الأدب والشعر ، وقص عليه قصص عائلات الجنوب العريقة التى كان يسرى اليها الانحلال نتيجة للكساد الاقتصادى المشهور ٠

وفى سانت لويس بولاية ميسورى أتم دراسته الثانوية ، ثم التحق بجامعتها ، سنة ١٩٣١ ولكنه لم يمض بها سوى عامين ، حيث اضطرته ظروف الحياة الى هجر الدراسة ، والالتحاق كاتبا فى مصنع الأحذية الذى كان يشتغل فيه أبوه ، وفى هذا المصنع ، اكتسب تجارب جديدة عن حياة العمال والصناع والموظفين ، ساعدته فى كتابة مسرحياته فيما بعد ٠ واشتغل صبيا ممن يدقون الأجراس فى فندق من فنادق نيو أورليانز ، كما اشتغل كاتبا على الآلة الكاتبة فى جاكسون فيل بولاية فلوريدا ، ومناديا أو « بلاسير » فى احدى دور السينما فى نيويورك ، ثم جرسونا ومنشدا للأشعار فى أحد النوادى الليلية بقرية جرينتش بنيويورك ، الى آخر هذه الأعمال التى تذكرنا بحياة يوجين أونيل رائد المسرح الأمريكى الحديث ٠

والذى يهمنا من هذا كله ، هو ان تنيسى وليامز على الرغم من كل هذه الظروف الصعبة لم يكف عن نظم الشعر وكتابة القصص وتأليف المسرحيات ٠ الى أن استشعر الخطر الحقيقى الذى يتربص به ان هو تمادى فى الاستسلام لمثل هذه الحياة ، فما كان منه الا أن عاد الى الالتحاق بالجامعة ٠

وتقدم الى مؤسسة « مسرح المجموعة » بنيويورك بمسرحياته الأربعة الطويلة التى كتبها قبل مسرحية « معركة الملائكة » وكان أسرعهم جميعا « الأمبركان فلروز » .. لنيل احدى الجوائز التى أعلنت عنها ، وحصل بالفعل على الجائزة المالية المقررة وقدرها مائة دولار عام ١٩٣٩ ، فشعر بالسعادة والفرحة ، وكتب يصف هذه الفترة بقوله « كانت أياما ذهبية خالصة ... وليالى ترصعها النجوم ... وكنت أبدو شابا صغيرا أسقطت على كاهله هموم الحياة ..

وترتب على هذه الجائزة حصوله على منحة روكفلر التى تقدم للكتاب الناشئين ومقدارها ألف دولار ، وكانت أدورى وود أول مهنئة وهى التى أصبحت فيما بعد وكيلة لأعماله .

وانتقل تنيسى ويليامز الى نيويورك عام ١٩٤٠ حيث التحق بفرقة أوائل الكلية الذين يتخصصون فى الكتابة للمسرح ، والتى كان يشرف عليها جاستر ونيريز هلبيرن ، واستطاع أن يقنع جاستر بتقديم مسرحيته « معركة الملائكة » الى مسرح الجليد ، وقامت الفنانة مرجريت وبستر باخراجها لسعة المامها بالأحوال المعيشية لأهل الجنوب الأمريكى ، حيث كانت تجرى أحداث المسرحية . ولم تنل هذه المسرحية نجاحا عند عرضها فى بوسطن بالرغم من التعديلات التى أجراها ويليامز وخاصة فى فصلها الأخير .

ولم يكن هذا الفشل سببا فى توقف تنيسى ويليامز عن الكتابة بل كان حافزا قويا للاستمرار والنجاح فى عالمه المسرحى ، وقد ظل يعاود كتابة هذه المسرحية بالذات لمدة سبعة عشر عاما حتى أخرجت تحت اسم جديد وهو « زورفيوس يهبط » عام ١٩٥٧ .

على أن أهم حدث درامى فى حياة تنيسى ويليامز ، جعله يكثف اهتمامه بالمسرح ، هو مشاهدته لمسرحية هنريك ابسن «الأشباح» تمثلها الإنازيموفا فى جامعة ميسورى ومن يومها والمسرح يلهب خياله ويستحوذ على ملكاته كلهـــا .

غير انه اذا كان ويليامز قد تأثر بأشباح ابسن وهو فى دور الطلب . فقد آثر سوناتا « الشبح » لأوجست سترندبرج فيما بعد ، كمـا فضل طريقة الكاتب السويدى الثائر على تقاليد المسرحية ذات الحبكة الجيدة ، على طريقة الكاتب النرويجى الذى كان مولعا بالمسرحية محكمة الصنع .

هذا فضلا عن طموحه الحاد فى أن يمنح مسرحه طابعه الخـاص وأسلوبه المميز ، سواء بالجمع بين الرمزية والشاعرية والعاطفية فى وحدة

واحدة ، أو بالمزج بين الفنون السمعية والبصرية والذهنية فى آن واحد ، فعنده أن التجسيد الدرامى للفكرة أو للمضمون لا يكون الا من خلال الصوت واللون والحركة فوق خشبة المسرح .

وفى الوقت الذى كان فيه كتاب المسرح الأمريكى يعيشون تحت وطأة الظروف الاجتماعية الناجمة عن مرحلة الكساد الاقتصادى ظل تنيسى وليامز على اهتمامه بالانسان فى ذاته ، أو بالأحرى بطبيعة الانسان ، همومه النفسية وصراعاته الداخلية ، دوافعه الذاتية وغرائزه الباطنية ، مما أدى الى تفرد مسرحياته عن مسرحيات معاصريه .. من أمثال كلبفورد أوديس وليليان هيلمان وآرثر ميللر .

واذا كنا نلمس فى مسرح تنيسى وليامز آثار أوسكار وأيلد وأوجست سترندج ود . ه . لورانس ويوجين أونيل من رواد المذهب الطبيعى ، فقد كان رغم هذا كله شديد الحرص على استقلالية مسرحه ، وعلى السباحة فى تياره الدرامى الخاص ، حيث العاطفية التى لها معناها والموسيقية التى لها مغزاها ، والشاعرية التى لها رموزها ، والغموض الذى اذا انكشفت أستاره فقد مسرحه العمق والمدى .

ومعنى هذا ان تنيسى وليامز يقدم لنا عالما انسانيا بكل ما فى هذا العالم من حقائق متشابكة ووقائع متداخلة ومزايا ومميزات متنافرة ، اى انه يشبهة عالة على حياة الانسان الواقعية وعلى الرمز الذى يعمق الواقعة والذى يتمثل فى الاوهام والاحلام .

واذا كانت الواقعية قيمة مادية ملموسة ، فان من ينسى الواقع من أوهام وأحلام ، هو من ضله الانسان ، وقد يجد الواهم فيما يتوهم حبل النجاة ، ولكنه سرعا مايتبخر عندما يصطدم بالواقع ، وقد يرفض التنازل عنه ويظل يعيش متمسكا به الى أن يصطدم فى النهاية بالحقيقة الراهنة ، وعندئذ ينع بالابد منه .. الدمار والانهيار .

ويتعرض تنيسى وليامز لهذا النوع من التحليل والدراسة فى عالمه المسرحى ، مؤكدا ايمانه بوجود الانسان وصراعه مع ارادته ومصيره ، وفراره من عالمه الذى يصعب عليه التعايش داخله والانتماء اليه ، ومؤكدا أيضا ان هذا الصراع ليس بين الانسان والقدر ، ولكنه بين الانسان بشطريه .. اى بين الرجل والمرأة ، وانه صراع مرير بين ارادة الموت وارادة الحياة ولذلك فهو يجد فى الجنس والحب عنصرين من عناصر الصراع من أجل البقاء ، والتصدى من أجل حياة أفضل .

وهو عندما يلجأ الى الجنس لايعتبره غاية ، وانما وسيلة مادية للبقاء والاستمرار ، وعندما يلجأ الى الحب فلكى ينعم الحياة بشاعرية تجد مما فيها من قسوة وضراوة ٠

وبذلك يتخذ تنيسى وليامز من الحب والجنس عاملين قويين فى خلق وتشكيل وتنويع الصراع الدرامى ، فى مسرحياته ، مع دفع هذا الصراع الى أعلى درجات التوتر ، مما يكسب مسرحه المتعة والاثارة ٠

هذه البذور وتلك الجذور هى التى أودعها تنيسى وليامز تجاربه المسرحية الأولى ، أو مسرحياته ذات الفصل الواحد ، ٠

ففى مسرحيته القصيرة « طفل مونى لايبكى أبدا » تتخلق شخصية العامل مونى التى نلتقى بها فيما بعد ، فى مسرحيته الكاملة الطول « معركة الملائكة » وفى مسرحيته القصيرة أيضا « ٢٧ عربة محملة بالقطن » يتولد موضوع مسرحيته « عربة اسمها الرغبة » التى نالت شهرة واسعة ، وفى مسرحية « التطهير » ذات الطابع التراجيدى تعثر على ارهاصات أكثر مسرحياته شهرة « هواية الحيوانات الزجاجية » ٠

أما مسرحيته القصيرة « صورة المادونا » تتذكر على الفور بأشهر بطلات تنيسي وليامز على الاطلاق « بلانش دى بوا » بطلة مسرحية « عربه أسمها الرغبة كما نستطيع ان نجد نوعا من العلاقة بين مسرحية « تجية من برتا » ومسرحية «رسائل لورد بايرون الغرامية » ٠

فهو يجسد دراميا الدوافع النفسية والرغبات الجنسية لدى شريحة بأكملها من أفراد الجنوب الامريكى ، الذى قدر عليهم ان يكونوا ضحايا تلك الحياة الجنسية الهابطة والاجتماعية الفاسدة ، والاقتصادية الكاسدة ، التى نجمت عن انحلال حياة القطاع الجنوبى من الولايات المتحدة ٠

كانت « معركة الملائكة »هى أول مسرحيات تنيسى وليامز « وهى أيضا أول معاركه مع دنيا المسرح ، وكان ذلك فى عام ١٩٤٠ عندما تحمس لها الناقد الكبير جـول جاسـتر وقدمها الى مدير مسرح الجليد لورانس لانجر ، الذى عهـد باخراجها الى مارجريت ويستر لسعة المامها بظروف المعيشة التى يعيشها أهل الجنوب الامريكى ٠

ولكن المسرحية فشلت ولم تحقق النجاح الذى كان يأملة وليامز ، على الرغم من قيام الممثلة المشهورة مريام هوبكنز ، ببطولتها ، وعلى الرغم من أن وليامز عاد الى ذات المسرحية وحاول تنقيحها باضافة أبعاد رمزية وايحائية جديدة ، وتسميتها باسم جديد « أورفيوس يهبط » حيث تحول بكل المسرحية القديمة فال اسكافير الى اورفيوس الذى يرمز الى الفنـان

الخالد الذى يفشل فى مجاراة العالم البائس الذى تحيط به قوى الشر والدمار من كل جانب ، الا ان المسرحية الجديدة لاقت نفس حظ المسرحية القديمة من الفشل والسقوط .

ولكن هذا الفشل الباكر لم ينل من عزيمة تنيسى وليـامز ، الذى فاجأ العالم المسرحى فى عام ١٩٤٥ بمسرحيته الرائعة « هواية الحيوانات الزجاجية » التى لفتت الية الانظار وجلبت له الشهرة ، فقد حصل بفضلها على جائزة نقاد الدراما بنيويورك ، محققا بذلك النجاح المزدوج النقدى والجماهيرى .

والمسرحية دراما استراجاعية تقع فى ثلاثة فصـــول ، يرويها أحد أبطالها توم ونجفيلد عن أمه اماندا وأخته لورا وحياتهما التعسة فى بيئة منحلة من البيئات المحيطة بمدينة سانت لويس . غير ان المزج فى المسرحية بين الاتجاه الرمزى الشفاف والعنف الحسى والجسدى خلق نوعا فريدا من الشعر المسرحى الذى يكسب الموقف الدرامى أبعاده الرمزية المجسدة والمجردة فى ذات الوقت .

وفى نهاية عام ١٩٤٥ قام وليامز بمسرحة احدى قصص كاتبه الروائى المفضل د. هـ. لورانس بعنوان « يا من أدركتنى » فجاءت مسرحية الكاتب الامريكى شديدة الشبه برواية الاديب الانجليزى « عشيق ليدى شاترلى » .

فهى تصـــور لنا جنديا كنديـا شهما يقوم بتحرير فتاة من البيئة البريطانية العفنة التى كانت تتردى فيها ، ومحاولة تخليصها من قبضة الرجل الظالم الذى كان يمتص رحيقها ويلعق عرقها حتى تذوى حياتها بين أصابعها ، وتذهب هباء منثورا .

وقد حاول تنيسى وليامز ان يضفى على مسرحيته بعدا رمزيا منيرا ، يمجد به ذكرى وفاة الكاتب الكبير دافيد هربرت لورانس ، فاتخذ من طائر العنقاء تجســيدا دراميا لهذا الرمز ، حيث كان القدمـاء يرمزون للروح بالعنقاء ، كانوا يقولون ان العنقاء كالروح خالدة لاتموت .

وذلك أن لورانس نفسه فى حياته وفنه كان يؤمن بتجديد الحياة ، ويدعو الى الحياة المتجددة ، ويذهب الى ما يذهب اليه التصوف الهندى من ان تجدد الروح يكون باحراق الجسد ، تماما كما تفعل العنقاء التى كان لورانس يتخذها رمزا لحياته ولكل حياة متجددة .

ولكن هذه المسرحية لم تصادف حظا من النجـاح ، على الرغم من اوجه الشبه بين الكاتبين فى المضمون الفكرى ، لذلك قرر وليامز الا يلجأ

الى الاعداد المسرحي بعد ذلك لان الابداع الفني مهما كان فهو أفضل بكثير من الاعداد ، الذى يمشى فيه الكاتب على قدمى كاتب آخر ، ويستعير فيه فكر غيره من الكتاب ٠

وفى عام ١٩٤٧ عاد تنيسى وليامز الى ينبوعه الأصلى ٠٠ الى الجنوب الأمريكى ٠٠ حيث النساء العاجزات عن مواجهة العالم الجديد ، العالم المدجج بالسلاح فى مواجهة نسوة لا يملكن سوى العرى الجسدى والشبق الجنسى واجترار ذكريات عالمهن القديم وكأنه الفردوس المفقود ٠

وكانت مسرحيته « عربة اسمها الرغبة » هى الصرخة الدرامية التى أطلقها تنيسى وليامز فى وجه ذلك العالم فترددت أصداؤها فى جنبات العصر ، وبفضلها أصبح الكاتب المسرحى الأمريكى الأول ، بعد أن انتهى يوجين أونيل رائد ذلك المسرح ، وكان آرثر ميللر حتى ذلك الحين يشق طريقه بمسرحية « كلهم أبنائى » ٠

وفى العام التالى مباشرة ظهرت مسرحية « صيف ودخان » التى بلغ بها تنيسى وليامز ذروة فنه المسرحى ، وغير بها القارة الأمريكية ، ليصبح واحدا من أبرز كتاب المسرح فى العالم كله ٠

واعتبرها ايليا كازان المخرج الأمريكى الشهير ، أفضل مسرحيات وليامز على الاطلاق ، فوصفها فى كتابه « الاخراج المسرحى » بأنها « تراجيديا شعرية ليست واقعية ولا طبيعية » ٠

وتفسير ذلك ان المسرحية تحررت من قيود النزعة الطبيعية ، ومن أغلال الجنس الحديدية ، وسبحت فى تيار من الأشعار الممتزجة بالألوان المعطرة بالموسيقى ، فبرز الصراع بين الروح فى شخصية آلما وبين الجسم فى شخصية جون ، تحت غشاء شفيف من الجو الشاعرى جعل تناول الكاتب للناحية الجنسية يبدو وكأنه تناول فنان وليس تناول كاتب طبيعى ٠

ولم يشأ تنيسى وليامز أن يحصر نفسه فى قالب التراجيديا القائمة، بعد أن تحققت له الشهرة وتأكد له النجاح ، فراح يجرب الكوميديا موسعا دائرة المضمون الجنسى العنيف ، بحيث يشمل تشخيص الأمراض النفسية والعصبية التى تعانى منها الحضارة الأمريكية ، وكانت مسرحيته « وشم الوردة » التى ظهرت فى برودواى عام ١٩٥١ بمثابة المنعطف المسرحى فى هذا الطريق ٠

فبطلة هذه المسرحية امرأة أرمل تدعى سيرافينا ، ولكنهـا مملوءة بالحيوية الدافقة والطاقة الجنسية المتفجرة ، وهى على عـلاقة صاخبة برجلها المضحك الفارو الذى لا يكف عن اثارتها من حين لآخر ، وخاصة على مرأى من ابنتها الشابة التى تعيش قصة حب عاطفية مع بحار شاب ٠ فلا تملك سيرافينا الا أن تثور كالاعصار الجامح الذى يأخذ فى طريقه كل شيء ٠ ولكنها مع ذلك امرأة عفة خالية من شبق الجنس العنيف ، لها موقفها الأخلاقى النبيل من قيم الحب والزواج ٠

وعلى الرغم من نجاح هذه الكوميديا ، الا أن نجاحها لم يجذب تنيسى وليامز الى كتابة الملاهى الكوميدية ، فعاد الى موضوعه وقالبه الأثير عليه ٠٠ التصوير الجنسى لأمراض النفس البشرية ، وفى الاطار الرمزى وبالأسلوب الشـاعرى ٠

وتتألق عبقرية تنيسى وليامز ، بظهور رائعتيه المسرحيتين « قطة فوق سطح صفيح ساخن » و « طائر الشباب الجميل » اللتان هزتا أمريكا هـزة حضـــارية عنيفـة وكان لهما فيها بعد الرجع والصدى فى القارة الأمريكية ٠

ثم ظهرت له بعد ذلك مسرحيتان فى عرض واحد ، فى موسـم ١٩٥٧ ــ ١٩٥٨ وهما « فجأة فى الصيف الماضى » و « شيء لا يمكن قوله » وكان اسم العرض « حى الحدائق » ٠

وشهدت الستينات فترة تألق تنيسى وليامز وازدهاره وبلوغه ذروة الفن الدرامى ، وخاصة بعد ظهور مسرحيته « فترة التوافق » عام ١٩٦٠ ثم مسرحية « ليلة السحلية » عام ١٩٦٢ وبعد ذلك كله مسرحية « قطار اللبن لا يتوقف » عام ١٩٦٣ م ٠

وهكذا كتب تنيسى وليامز خمسا وعشرين مسرحية بدأت على مسارح أمريكا وبعضها قدم بمختلف دول العالم ، وهو انتاج ضـخم فى عالم المسرح ، وقد تناوله الكتاب والنقاد بالشرح والتحليل ، كما قدم عددا كبيرا من هذه المسرحيات الى مختلف اللغات ٠

ان مسرحيات تنيسى وليامز بالرغم من تعددها وتعدد أسمائها ، الا أنها تصدر من ينبوع واحد ، لتشكل عالما واحدا ، عالم له كيانه وتجانسه ، عالم يعتبر الانسان بشطريه أساس صراعه ودوام الحياة فيه ٠

ان الشعر والجنس يمتزجان امتزاجا رمزيا رائعا فى هاتين المسرحيتين، اللتين تصوران السلوك العنيف بين الرجال والنساء ، فى أحراش الشبق وبين سراديب الغريزة وأمام ساحة المجتمع ٠

ويكفى تنيسى وليامز ان حصل بفضل رائعته المسرحية « قطة فوق سطح صفيح ساخن » فى عـام ١٩٥٥ على جائزة بولتيزر أكبر جائزة أمريكية ، كما حصل بفضلها وفى نفس العام على جائزة « رابطـة النقاد المسرحيين » ٠

ولكن هذا العنف العنيف الذى يتلاشى فى مسرحية تنيسى وليامز ، التى ظهرت بعد ذلك بعنوان « فكرة توافق » وحصلت الطابع الكوميدى شأنها شأن مسرحيته « وشم الوردة » سرعان ما يختفى ويزول . ليبزغ من جديد فى مسرحيته الوحشية « ليلة السحلية » التى يصارع فيها بطله شانون مجتمعا بأكمله بل عالما بأسره ينخر فى عظامه السوس ، ويصل به العفن الى درجة الاختناق ٠

وربما كانت الروح السفرية التى يتمتع بها تنيسى وليامز هى التى ساعدته على أن يتخطى بمسرحه حواجز الزمان وحدود المكان ، فهو ينظر الى الانســان فى جوهره بصرف النظــر عن ظروفه الاجتمــاعية ، وكل ما تحرص عليه فى مسرحه هو بلورة هذا الجوهر ، لذلك فهو يمضى فى اتجاه يكاد أن يكون معاكسا لاتجاهات معاصريه كليفورد أوريتس وليليان هيلمان وآرثر ميللر ، الذين يسيرون من الانسان الى المجتمع ، على حين يسير تنيسى وليامز من المجتمع الى الانسان ٠

لقد كان تنيسى وليامز بحق صيحة فى ضمير مجتمعه ، وصرخة فى وجه العصر ، صور شخصياته بكل الصدق وجسد أحداثه بكل الجرأة ، وأشهد الانسان على حقيقة نفسه ، وأطلع المجتمع على أغوار باطنه ، وقال كلمته ومضى ٠٠ مضى باختياره كما لو كان طائر العنقاء الذى يسبح فى اللهب ، ويحرق فيه جسده ، ويحترق بسعير ناره ، على أمل أن تتجدد فيه الروح ، ويعود الى الحياة من جديد ٠

# مسرح العبث عند صمويل بيكيت

«اننا هنا أمام عمل يحتوى تعبيرا صريحا مباشرا ، فان أنتم عجزتم عن فهمه وادراكه فالعيب فيكم وليس العيب فى الأشياء » .

بيكيت ويونيسكو ... هذان الكاتبان جاء كل منهما من نبع ليصب في واد ، فاتفاقهما تلاق بين عقليتين واختلافهما تباعد بين مزاجين ، ولكنهما باتفاقهما واختلافهما معا استطاعا أن يتزعما أكبر مظاهرة درامية فى العصر الحاضر ، مظاهرة أخذت تكبر وتتطور ويستفحل أمرها حتى أصبحت فى النهاية تشكل ثورة من أخطر ما شهده تاريخ الأدب المسرحى من ثورات ، وهى الثورة التى يطلقون عليها اسم « العبث » أو « اللامعقول » ، والتى لا تقل فى عنفها وخطر نتائجها عن تلك الثورة التى أحدثها بيكاسو فى الفن الحديث .

ومصدر الخطورة في هذه الثورة انها طرحت قضية الفن طرحا جديدا ، وانتهت الى أن الفن الدرامى الحديث ليس تطويرا للفن الدرامى القديم بمقدار ما هو ثورة عليه ، فالفن القديم تقليد ومحاكاة أما الفن الحديث فخلق وابتكار ، وهو لا يصور الطبيعة ويكرر الأشياء بل يحاول أن يوسع من نطاق الطبيعة وأن يضيف الى الأشياء ، ويحاول كذلك أن يثور على الواقع الخارجى المألوف لا بتقديم ما يشبهه ويحاكيه بل بتقديم ما يعادله ويوازيه .

ومن هنا جاء بحث الفنان الدرامى الجديد عن عوالم أخرى جديدة ، وعن ايقاعات ومؤثرات جديدة ، بل وعن قيم ومبادىء فنية جديدة مغايرة لتلك التى اعتدناها من زمان فى الفن التقليدى .

وعلى ذلك فان بدا عمل الفنان الدرامى الحديث « لا معقولا » فلانه ابتكار ، والابتكار لا يكون كذلك الا اذا كان غير مألوف ولا معتاد . وان بدا عمله خاليا من المعنى فلانه لا يستطيع أن يفصح عن معناه ، ولان الخلق نفسه هو المعنى . وان بدا أنه لا يدل عن شىء فذلك لانه لا يصور شيئا وانما يخلق شيئا آخر جديدا . وهذا كله هو ما عبر عنه بيكيت

بقوله : « اننا هنا أمام عمل يحتوى تعبيرا صريحا مباشرا ، فان أنتم عجزتم عن فهمه وادراكه فالعيب فيكم وليس العيب فى الأشياء ، وما ذلك الا لانكم تعودتم أن تروا شكل العمل الفنى منفصلا عن فحواه ، تعودتم أن تتلقوا المضمون من غير أن تعاونوا تجربة الشكل » .

غير أن الشكل الذى يهتم به بيكيت ليس هو الشكل بمعناه المألوف المعتاد الذى تضعه فى مقابل المضمون ، وانما هو شكل المعنى أو شكل الفكرة ان صح هذا التعبير . فبيكيت بعد أن استقام له المضمون وبلغ به أقصى مداه وذلك فى صورة نظرة عامة الى المواقف والأشياء والأشخاص ، نظرة مؤداها عبارته المشهورة التى رفعها شعارا لفلسفته : ( اننا نخرج من ظلمات الرحم الى ظلمات القبر مارين بظلمات الحياة » .

أقول ان بيكيت لما استقام له المضمون استدار الى الشكل ، لا شكل المضمون وانما شكل الافكار . فعند بيكيت ان الفكرة لها شكل ، هذا الشكل هو ما يهمه وان كان لايؤمن به وهذا ما يعبر عنه بقوله : « اننى لا أهتم بشكل الافكار وان كنت لا أومن بها » .

وهو يضرب لذلك مثلا عبارة قالها القديس أوغسطين عن اللصين اللذين صلبا الى جوار المسيح ، أحدهما هلك والآخر نجا ، يقول : « لا تغتر فأحد اللصوص هلك ... لا تيأس فأحد اللصين نجا » . فهذه العبارة عند بيكيت لها شكل ، هذا الشكل هو الذى يهمه كائنا ما كان المعنى الكامن فى بطن الشكل :

والواقع أن هذا الاتجاه فى الفن له سوابقه فى الفلسفة ، وبخاصة عند الفيلسوف الألمانى المعاصر « أرنست كاسيرر » الذى ذهب فى كتابه الكبير والشهير « فلسفة الأشكال الرمزية » الى أن الفعاليات الانسانية كالأسطورة والدين واللغة والفن والتاريخ ، والعلم تمثل صورا أو رموزا أو أشكال للحضارة الانسانية ، وهى على تكثرها وتنوعها ترتد جميعا الى وحدة واحدة ، ولابد لنا من أن ندرس هذه الأشكال لكى نتعرف على الوضع الموضوعى لكل منها ، ولكى نكتشف هذه الوحدة الوظيفية التى تربط بينها . فنحن على حد تعبير الفيلسوف : « نصنع أشكالا داخلية للأشياء والأفكار الخارجية » والفن كسائر الأشكال الرمزية ليس نسخا حرفيا لحقيقة جاهزة معطاة ، وانما هو احدى الطرق المؤدية الى نظرة موضوعية للأشياء وللحياة الانسانية .

ومن هنا كانت ثورة اللامعقول ثورة جديدة كل الجدة ، فهى تتضمن التجديد فى الشكل والمضمون معا ، وهى حركة بذاتها لا يمكن مقارنتها

بحركات درامية أخرى كالواقعية والتعبيرية اللتين لم تتضمنا سوى التجديد في المضمون .

والحقيقة التى ينبغى تأكيدها هى أن بيكيت لا يكاد يمثل سوى نفسه من ناحية الشكل والمضمون معا ، فالرؤية الانجليزية من ناحية الشكل قد تخلصت بصفة نهائية من تيار الشعور ، عادت الى أساليب الانشاء التقليدية كما كانت متبعة فى العصر الديكتاتورى ، أى انها عادة الى ما قبل فى جنيياوولف وجيمس جويس .

أما عن ناحية المضمون فيمكننا أن نؤكد ان بيكيت ظاهرة فريدة صحيح انه يمكن أن يتصف بالوجودية ، وان القصة الانجليزية المعاصرة تتضمن قدرا غير قليل من النزعة الوجودية كما هو الحال فى قصص هـ.أ. ايريس ميررون ، ولكن شتان بين وجودية بيكيت ووجودية ميررون ، فقد أخذ بيكيت من الوجودية جانبها القاتم المتشائم وأخذت ايريس مرزون جانبها المسيحى المؤمن .

وبيكيت ويونيسكو من حيث انهما صاحبا الدور الطليعى فى هذه الحركة الجديدة أن جمعت بينهما ملامح عامة وسمات مشتركة ، أو باختصار أن اتفقا على الخطوط الأساسية لهذه الحركة فان تطبيق هذه المبادىء أو بالأحرى نوعية التطبيق تختلف من واحد لآخر تبعا لاختلاف الحدس الدرامى البسيط الذى يبدأ منه الكاتب ويعود اليه أبدا .

فيونيسكو انصبت ثورته على « العادات اللغوية » بوصفها موصلا جيدا من مواصلات التفاهم بين الناس أو بالأصح موصل ردىء لتحقيق هذا التفاهم ذلك لان يونيسكو استطاع أن يكتشف حقيقة على جانب كبير من الخطورة والأهمية ، هى ان اللغة التى نظن اننا نتوصل بها ونتفاهم قاصرة عن تحقيق أى نوع من أنواع التواصل أو التفاهم ، بل كثيرا ما تؤد بنا الى أن نتقاطع ولا نتفاهم حتى ليشعر الفرد أحيانا وكأنه فى عزلة عن مجتمعه بعد أن انقطعت وسائل الاتصال بينه وبين الآخرين .

تماما كما كان العجوزان بطلا مسرحية « الكراسى » يعيشان فى قلعة مهجورة بجزيرة نائية لانهما لا يعرفان كيف يتصلان بأفراد المجتمع ... فاللغة عقبة فى طريقهما ، كراسى فى عرض الطريق .

أما بيكيت فقد اتجهت ثورته أكثر ما اتجهت الى « عادات السلوك » فالانسان يقف وحده وفى الوقت نفسه يحاول أن يكون مع غيره ، ولكنه عندما يجد هذا الغير يصبح الاتصال مستحيلا فاذا أصبح الاتصال ممكنا فان هذا الغير يكون مشغولا عنه ، مشغولا عنه بنفسه أو بغيره أو بأشياء

أخرى ، والنتيجة دائما ان الانسان يظل وحده فى مواجهة نفسه وغيره والكون كله ، وأخيرا لايجد قيمة لشىء لا لنفسه ولا لغيره ولا للكون كله .

فعادات السلوك ... باعتبارها أدوات عازلة تحول دون الاتصال اللمسى بالأشـياء ، وتقطع على الذات كل سبل الاتجاه المبـاشر نحـو الموضوع ، وباعتبارها أيضا أدوات خادعة توهم الواحد بأنه متفاهم مع الآخر والحقيقة فان بين الاثنين سدودا عالية ومسافات طويلة ، تمـاما كتلك التى كانت بين « كلوف » و « هام » فى مسرحية « لعبة النهاية » وبين «فلاديمير » و « استراجون » فى مسرحية « فى انتظار جودو » وبين « وينى » و « ويللى » فى مسرحية « الأيام السعيدة » التى نحن بصدد الحديث عنها الآن .

ولكننا قبل أن نتصدى لمسرحه لابد لنا قبل أن نذكر عبارة مارتن اسلن فى مقاله القيم المنشور فى كتابه « الروائى الفيلسوف » ١٩٦٢ اذ يقول : « ان صامويل بيكيت ليس روائيا بالمعنى المألوف ، فرواياته يجب أن تقرأ باعتبارها قصائد شعر أساسا ، وليس الغموض الذى يعطى مجالا لتنوع التفسيرات وتعددها ، سوى الغمـوض الفنى الذى يكتنف الشعر بصفة عامة ..

ويقول اسلن فى هذا المعنى ان روايات بيكيت تترك فى قارئها نفس الأثر الذى يتركه الشعر فى النفس البشرية ، خاصة اذا علمنا ان بيكيت الفنان انعكاس لشخصية بيكيت الانسان ، فهو يكتب عن نفسه ولنفسه كما لم يكتب أحد ، وكما لو لم يكن للآخرين وجود ..

ونعود الى مسرحيته « الأيام السعيدة » .. ففى هذه المسرحية كما يقول بيكيت « لا شىء يحدث ، لا شىء يحدث على الاطلاق .. لا أحداث تقع ،ولا شخصـيات تتصـارع ، ولا عقدة توضـع ثم تنفرج ، ولا هدف واضح أو لحظة تنوير ، وأخيرا لا بداية ولا وسط ولا نهاية . لانه اذا انعدم المكان وضاع الزمن أصبح كل شىء داخلا فى كل شىء ، وأصبحنا نحن المتفرجين فى منطقة انعدام الوزن الدرامى » .

فالمسرحية مسرحية جو ومناخ ، والجو لا يفهم ولكنه يعاش ، والمناخ لا يعقل ولكننا نتأقلم فيه ، انها أشبه بلوحة من لوحات بيكاسو ... لا تحاول أن تفهمها اما أن تحبها أو تكرهها . فليس هنا حوادث كما قلنا ولا شخصيات ولا عقدة ولا شىء من هذا كله ، كل ما هنا أنغام عامة وألوان عامة وخطوط عامة ، من هذه الصفات العامة يرسم القارىء فى ذهنـه خريطة ما للمسرحية .

ذلك لان بيكيت يرفض كل هذه المعطيات التى يتألف منها المجال الدرامى القديم ، ويستبدلها بمعطيات أخرى جديدة نراها بوضوح صارخ فى الصياغة المسرحية التى بلغت حدا كبيرا من الروعة والبراعة ..... حيث الأداء الضامت أحيانا ، والتلوين الصوتى أحيانا أخرى ، والسكنات والحركات الدالة أحيانا ثالثة ، ثم الحوار المفعم بالطاقة الشاعرية ، وأخيرا المواقف الكوميدية المؤسية التى تعتمد أساسا على التناقض الجذرى العميق فى كل أبعاد المجال الانسانى ، أعنى على ملكة التهكم والسخرية ... تلك التى تدرك أوجه الشبه بين المختلفات وأوجه الخلاف بين المتشابهات ، أو تلك التى تلتقط أوجه المفارقة بين الواجب والحاصل ، بين الظاهر والباطن ، بين الصحيح والزائف ، أو باختصار بين ما هو كائن وما ينبغى أن يكون .

ومن هنا لم تكن السخرية عند بيكيت نوعا من الفكاهة الفقاعية المسطحة التى تعتمد على التلاعب الرخيص بالألفاظ ، بل هى شىء يرتبط بالحاسة الخلقية أو بالاحساس بالواجب ، فلئن بدا بيكيت متشائما فى بعض الأحيان ، فليس هو التشاؤم الذى ذهب اليه شوبنهور بدافع اليأس والقنوط والفرار من الحياة وانما هو من قبيل التشاؤم الذى ذهب اليه توماس هاردى بدافع الأسف الحزين على الانسانية التى يمكن لمستقبلها أن يكون أسعد من ماضيها اذا نحن أردنا ذلك وحاولناه .

ومن هنا أيضا كان بيكيت سلالة ايرلندية أصيلة تحمل جراثيم الذكاء واللماحية والغوص الى الأعماق ، تلك التى رأيناها تجرى فى دماء « أوسكار وايلد » و « برنارد شو » و « سير أوكيزى » فضلا عن الكاتب العظيم ... « جيمس جويس » .

ومن هنا أخيرا كانت مسرحيات بيكيت كما قلنا نوعا من الملهاة المؤسية ( تراجيكوميديا ) حيث الملهاة فى جوف المأساة أو الملهاة التى تنز بالأسى والتوجع بتراجيديا الوجود البشرى المصير الانسانى . وهذا ما أسماه بعض فلاسفة الوجودية المعاصرة بالسرور المتألم أو الألم السار ، والسعادة الآسفة أو الأسف الشديد ... فالسعادة فى « الأيام السعيدة » هى سهد الذكرى وأرق الانتظار .

واذا كنا فى دراما بيكيت قد فقدنا العقدة وفقدنا الشخصيات لان الأحداث قد تلاشت ، والفروق بين الشخصيات انعدمت ، وأصبحنا أمام واقع التحم فيه الشكل بالمضمون حتى لم يعد يتبق فوق سطح هذا الواقع غير مواقف انسانية جامدة قوامها الأفعال وردود الأفعال ، فان دراما بيكيت لها مفاتيح أخرى تجدها فى التنبيهات المسرحية التى نص عليها فى

الاضاءة ، فهو يرفض كل ما لا يجيء خادما للنص وكل ما ليس عنصرا داخلا فى صميم « العرض » ولا أقول « الحدث » الدرامى • فالشجرة الجرداء فى عرض الطريق المقفر توحى لنا فى مسرحية « جودا » بفكرة الاجداب التى ترادف عقم الحياة وعذاب الانسان ، وظل الصليب الملقى على الأرض فى « لعبة النهاية » يواجهنا بفكرة الكفارة وانتظار الخلاص • وهو خلاص فيه الظل ولا شىء فيه من الحقيقة ، وربوة الرمل المغطاة بالعشب بالمنزوع والتى تدفن فيها وينى فى « الأيام السعيدة » تذكرنا بفكرة الدفن والرجوع الى رحم الحياة أو الأرض الأم •

وثمة حقيقة على جانب كبير من الأهمية تجىء فى مسرحيات بيكيت ، وهى ظاهرة الغموض ، فالغموض عنده أشبه بالغموض الذى تمليه التجربة الصوفية ، والتى تتحدى كل محاولة لوضعها ، لان الكلمات تقف عاجزة أمام محاولة التعبير عما لا يمكن التعبير عنه ، وبيكيت يريد التعبير عن العدم النابعة وراء الوجود •• ويستعمل فى ذلك الكلمات مع علمه بأن الكلمات ليست موصلا رديئا للمعانى فحسب ، بل انها لا توصل شيئا على الاطلاق •

و « الأيام السعيدة » وهى من أهم مسرحيات بيكيت ، تقع فى فصلين ويقوم بالتمثيل فيها شخصيتان ، أما الفصلان فالمنظر فيهما واحد لا يتغير، وليس هناك فارق بين المنظرين سوى أن وينى ترى فى المنظر الأول مدفونة الى ما فوق خصرها فى وسط الربوة ، وترى فى المنظر الثانى مدفونة الى رقبتها تحت الربوة • وينص بيكيت على ضرورة تجانس وهج الشمس مع الوهج الذى يظهر على وينى حتى يبدو الوهجان وكأنهما وهج واحد ، وحتى يتلاشى هذا الوهج الواحد فى الفصل الثانى ، وكلما تلاشى الوهج كلما زحف الرمل ، فكل لحظة تمر تضيف حبة رمل جديدة الى الربوة التى دفنت فيها وينى •• ان الحياة تخبو والموت يزحف •

وأما الشخصيتان الوحيدتان فى المسرحية فهما « وينى » امرأة فى حوالى الخمسين ، و « ويللى » رجل فى حوالى الستين •

ويلاحظ أن كلمة « وينى » بالانجليزية تفيد معنى الفوز أو الحصول على شىء ، كما ان كلمة « ويللى » تعنى العزيمة أو الارادة •

عجوزان قعيدان كل بطريقته الخاصة ••• المرأة دفينة ربوة من الرمل ، والرجل حبيس جحر من القش • المرأة لا تتحرك أبدا وانما تتكلم أى كلام والرجل قليلا ما يتكلم وكثيرا ما يتحرك ، وتحركه من الحجر الى سفح الربوة وعلى أطرافه الأربعة • انهما معا ينتظران شيئا ••••••

ينتظران الخــلاص ، ولكنه الانتظــار الذى لا ينتهى ، والخــلاص الذى لا يجىء أبدا ٠

هاتان الشخصيتان ليستا غريبتين علينا فقد رأيناهما من قبل ٠٠٠ انهما بوزو وعبده لكن فى مسرحية « فى انتظار جودو » ، وهما هام وخادمه كلوف فى مسرحية « لعبة النهاية » ٠ وهما رمزان لشيئين ٠٠٠ هما بالاصطلاح الطبقى السيد والعبد ، وبالاصطلاح السيكولوجى الأنا والهو ٠ وبالاصطلاح الفلسفى العقل والمادة ، وبالمعنى الدينى أو الصوفى الجسد والروح ، فهما لا ينفصلان عن بعضهما رغم المحاولات المريرة التى يبذلها أحدهما لينفصل عن الآخر ، وهما اختلافهما وتباينهما وجهــان لحقيقة واحدة ٠٠٠ قد تكون المجتمع وقد تكون الحياة وقد تكون الانسان ٠

وتبدأ المسرحية بسماع صلصلة جرس حادة بعدها تستيقظ « وينى » لتبدأ يوما جديدا « يوم الهى آخر » ٠ وهى تستيقظ على صلصلة الجرس لا على دقات الساعة ، لانه ليس فى حياتها زمن أو لان الجرس يحصى الزمن دون أن يشير اليه ٠ وبعدما تستيقظ « وينى » تأخذ فى الحديث مدفونة هكذا فى وسط الربوة ، وخلف الربوة تلمح زوجها « ويلى » ولكننا لا نرى سوى ذراعيه تتصفحان الجريدة ، ولا تسمعه الا كل حين وآخر يقول كلمة وعلى الأكثر كلمتين ٠

ومن حديث « وينى » نعلم أن هذا اليوم ما هو الا يوم آخر من أيام حياتها ، يوم ليس أسوأ ولا أفضل لان حياتها لىس فيها تغيير ، فهى تقول : « ليس هناك طعم ٠٠ لأى شىء ولا جدوى ٠٠ فى الحياة » ٠ ولانه كتب عليها أن تحيا هذه الحياة نراها تستعين عليها بالثرثرة ، والكلام الملىء أحيانا والفارغ فى أغلب الأحيان ، فهى تقول « انه ليوم شاق ٠٠٠ لا يضيف شيئا أو بعض الشىء الى معلومات الانسان مهما كانت تافهة ، أقصد الاضافة فانها تهيىء الانسان لتلقى الآلام » ٠

وفيم تحدثنا وينى ؟

تحدثنا عن أشياء كثيرة أغلبها تافه وبعضها جاد ٠٠٠ فهى تحدثنا عن حقيبتها وقبعتها ، عن الادوية والعظام ، عن الشــمســية ومعجون الأســنان ، ولكنها من خــلال هــذا كله تحدثنا عن الحب والحياة ، عن الذكرى والســعادة ، عن الايام التى ذهبت والايام التى تجىء ٠ ونحن نعلم من حدينها انها تنتظر شيئا سوف يقع أو لابد ان يقع ، لان الكثير من سعادتها يتوقف على هذا الشىء ٠ « لا ، ان شيئا ما لابد ان يقع فى العالم ، يشغل حيزا من الفراغ ، ويحدث نوعا من التغيير » ٠

ونعلم من حديثها أيضا انها فى بحث عن الزمن الضائع لان أيامها تمر سريعا مر الكرام وهى تريد ان تعمل شيئا يبقى وسط هذا السيلان الدافق من الساعات والايام · « آه · طيب ، ماقلناه أقل من أن يقال ، وماعملناه أقل من أن يعمل · ومع هذا فالخوف عظيم ، عظيم الى أقصى حد · فهناك أيام بعينها يجد الانسان نفسه فيها مهجورا مهملا · ولا تزال الساعة تجرى قبل أن يدق جرس النوم · ولا شىء يقال أكثر مما قلناه ، ولا شىء يعمل أكثر مما عملناه ، ذلك لان الأيام تمر مر الكرام ، أيام بعينها تمر مر الكرام ، تمر تماما مر الكرام ، ويدق الجرس ، ولما نقل شيئا أو قليل هو ما قلناه ولما نعمل شيئا أو قليل هو ما عملناه » ·

وعند « وينى » أن هذا هو مصدر الخطر ، وما يجعلها تحتاط لهذا الخطر لذلك نراها تتعلق بحقيبتها التى تحتوى على بعض الأشياء التافهة ، فهذه الحقيبة هى ضريح الآمال والذكريات جميعا ، والثبات الظاهرى لما فيها من أشياء هو الذى يدخل الطمأنينة الى نفس « وينى » ، صحيح أنها طمأنينة زائفة ولكنها طمأنينة على كل حال ، طالما انهـا تنتظر اللحظة المحتومة ، اللحظة التى ينتظرها كل انسان عندما يغطيه الرمل ويواريه التراب « آه أيها التراب ··· يا آلة الاطفاء العتيقة » ·

ان « وينى » تعرف مصيرها المحتوم ، ولكنها لا تقوى على شىء ازاء هذا المصير ، أو هذا الموت الذى يزحف نحوها ببطء ولكن بثبات · لهذا نراها تنغمس فى أشياء الحياة العادية تلهو بها وتعبث ، ونسمعها تقول أى كلام تطمئن به نفسها أو تخدع به نفسها وكأنها لا تعى ما يحدث أو أن ما يحدث لا يعنيها ···

الزمن يترك بصمات أصابعه على نظرها وأسنانها وذاكرتها ، وهج النور يخبو وتراب الأرض يزحف · لا شىء دائم ، لا شىء ثابت ، كل شىء يتغير ، وكل شىء الى زوال ·

وبهذا الايقاع السيمفونى الحزين ينتهى الفصل الأول وهو أطول الفصلين ، انه عبارة عن مونولوج طويل مروع بجماله ومأساته معا ، يبدأ لينتهى متقطعا ، قصير العبارات ، فجائى الانتقال من موضوع الى موضوع آخر لان الكاتب يعمد الى استثارة الذكرى واستنزاف ما فى طبقات الوعى السفلى · والقصة فيه لا تنمو بمقدار ما تدور على نفسها أو تتحرك فى خطوط متوازية ، ومن بدئه حتى الختام نسمع بين كل حين وآخر صوت « ويللى » المسكين كأنه نواح على الحياة وهى تذوى ، وكأنه الصوت الذى يتناهى الى الأسماع من وراء القبر ·

ويرفع ستار الفصل الثانى عن « وينى » مدفونة الى رقبتها ، قبعتها فوق رأسها ، وعيناها مغمضنان ، أما رأسها الذى لم يعد فى امكانها أن تديره والذى لا هو بالمنحني ولا هو بالمرفوع فيرى شاخصا الى الأمم دون أن يبدى حراكا ، وأما حركات عينيها فهى وحدها التى تنقل التعبير ٠

ورغم هذا كله نسمعها تبدأ كلامها عندما يدق الجرس بقولها « سلاما أيها النور المقدس » وكأنما تريد أن تقول ان الحياة تستحق أن تعاش حتى ولو كان الانسان مدفونا الى رقبته ، لانه ان فقد القدرة على التعبير بالحركة فهو قادر على التعبير بالنظرة ، وحتى ان فقد هذه الأخيرة فهو قادر على التعبير بالكلمة ٠٠٠ الكلمة التى كانت فى البدء والتى ينبغى أن تكون فى الختام ٠

وهكذا نسمع « وينى » تتحدث وتثرثر وتقول أى كلام تلوك فيه الذكريات وتجتر فيه أيامها السعيدة ، ولكننا نستطيع أن نستمع خلف ثرثرتها الى كلام له معنى وفيه دلالة ، كلام لا تقوله « وينى » ولا نسمعه على لسانها ولا نراه فى حركات عينيها ، وانما يدركه الانسان فى أعماق ذاته بطريقة مباشرة وكأنه ينبع من داخله بدلا من أن يتلقاه من الخارج ٠٠ وكأنه قد أصبح فى مكان وينى ٠٠٠ ينتظر الموت ٠

وقرب نهاية هذا الفصل الأخير يظهر « ويللى » مرتديا كامل ملابسه، زاحفا على أطرافه الأربعة ، محاولا أن يتسلق الربوة ليلمس وجه « وينى » فتقول له وفى صوتها تهدج : « كان ذلك منذ وقت مضى عنـدما كنت قادرة على أن أعطيك يدى » ٠ وهنا يسقط « ويللى » بقوة ويرتمى على الأرض ويقول « وين » قالها بصوت متحشرج وبعدها سكت عن الكلام ٠ وترد عليه « وينى » وفى صوتها فرحة : « وين ٠٠ ان هذا اليوم ليوم سعيد ، سيكون هذا اليوم يوما سعيدا هو الآخر » ٠

ثم تبدأ « وينى » فى ترديد أغنيتها التى كانت تتهيأ لها من أول المسرحية وكأنما تغلبت قوة العاطفة على الموت ذاته ، فجاءت أغنية « وينى » رمزا حيا لانتصار الانسان ٠

نعم فالكائن البشرى يختلف عن الكائن الحشرى اختلافا جوهريا ، « وينى » تختلف عن النملة التى شاهدتها تجرى أمامها على خشبة المسرح ٠ ٠ ٠ لان النملة تموت دون ان تدرى من أمرها شيئا ، أما الانسان فانه يموت ويعلم أنه يموت ، بل يموت ويقدر على أن يتصور الموت ، بل يقدر حتى على ان يحياه ٠

فالانسان هو أشرف ما فى الكون ، ولكن الذى يثير حقيقته ليس

هو الكون ، لان الكون أبكم أعمى لاينطق ولايبين ولايدرى من امره شيئا ، وانما يجد الانسان فى داخل نفسه ما يضيىء له حقيقة نفسه ٠ وتلك هى خلاصة فلسفة بيكيت التى يدين بها الامام الجودية المسيحية « بليز بسكال » فعند الأخير أن الانسان وان يكن نبتا ضعيفا الا انه نبت مفكر ، وأن الكون ان أهلك الانسان فان الانسان يكون أشرف ممن يهلكه ، لان الانسان يعلم انه يموت ، أما الكون فانه لا يدرى ماذا يفعل ٠

وهكذا يبرز وراء مسرحية « الأيام السعيدة » سؤال كبير يتعلق بأصل الانسان ومصيره وهو السؤال الذى تحاول « وينى » الاجابة عليه لا بطريقة عقلية بل بطريقة لا عقلية ، بالرجوع رمزا الى رحم الأم ، لان دفنها بأعمق معانيه يمثل رجوعا حقيقيا الى ظلمة الرحم ٠ تماما كما كان اختفاء أوديب النهائى فى قلع صخرة فى العالم السفلى يمثل تعبيرا عن نفس الرغبة المتجهة الى داخل الرحم ٠٠٠ الى الأرض الأم ٠

ولا تنتهى المسرحية بعبارة وينى ، ذلك لان « وينى » عندما تنهض وتفتحها من تحت الربوة ، انما تؤكد فكرة العود الأبدى التى قال بها نيتشه ، أو فكرة العبث الذى تنتصر به على الموت وتعود به الى الحياة ٠٠٠ فالحب أقوى من الموت ، وأقوى من الاثنين ٠٠ الانسان ٠

# مسرح اللا معقول عند يوجين يونسكو

« نحن جميعـا دوائر منفصلة أو كراسى خاليـة أو خراتيت ، والعـلاقات التى تربط بعضنا بالبعض الآخر لا تعدو أن تكـون اصـطكاكا يلتزج فيـه وجـود بوجود » .

عصرنا هو عصر اللامعقول ، عصر الانسان الذى يضحك بلا فرح ويبكى بلا دموع ، الانسان الذى ينظر ولا يرى ينصت ولا يسمع ويتكلم ولا يقول شيئا ، انه عصر مريض ومريضه هو مرض الأمراض ، مرض الشعور بالعبث والتناقض واللاجدوى · وأعراض هذا المرض هى السأم ، لا السأم العارض الذى يرجع الى الفقر أو البطالة أو سوء الطالع ، بل السأم الجذرى العميق السأم الكامل الخالص « السأم الذى ليس له مادة سوى الحياة نفسها ، وليس له سبب بعد ذلك سوى وضوح بصـيرة الحى » ·

وانسان اللامعقول هو سيزيف الذى وصفه ألبير كامى بأنه يكره الموت ويحب الحياة ويعصى أوامر الآلهة ، الآلهة التى حكمت عليه بأن يدفع حجرا الى قمة الجبل ، وكلما بلغ الحجر القمة انحدر الى السفح ، ويعود سيزيف فيدفع الحجر ويعود الحجر فيسقط من جديد وهكذا الى ما لا نهاية · وسيزيف يعلم أن عمله عبث لا جدوى منه وشقاء لا هدف له ، ولكنه يعلم أيضا أن بطولته فى القيام بهذا العمل لان التخلى عنه معناه الانتحار ، وهو يكره الموت ويحب الحياة حتى ولو كانت الحياة بهذا العذاب وزيادة ·

وانسان اللامعقول هو أيضا ذلك المجنون الذى وصفه كافكا بأنه يفعل أشياء غير معقولة ويبرهن على مشروعيتها بالتفكير المنطقى السليم ، فهو يصطاد سمكا فى حوض سباحة واذا سأله أحد العقلاء وهل يأكل السمك الطعم ؟ أجابه المجنون « كلا أيها الغبى ، فهذا حوض سباحة » · فالحياة كما يصورها كافكا متناقضة وبلا معنى ، والانسان يعلم هـذا ولكنه لا يملك لأفعاله الا أن تكون هى الأخرى متناقضة وبلا معنى ·

فلعصرنا « جوه » الخاص ، واللامعقول هو التعبير الفنى عن هذا الجـــو .

غير أن هذين الكاتبين وغـيرهما من الكتـاب عبروا عنه بطريقة كلاسيكية نموذجية ، صاغوه فى قالب الأدب التقليدى فجاء شكله غير متجانس مع فحواه ، فهم قد شعروا باللامعقول ولكنهم عبروا عنه بطريقة معقولة فكانوا غير معقولين ، وكان لابد من ظهور كتاب غيرهم يثورون على هذا الشكل ويأتون بشكل آخر جديد يتجانس فى التعبير مع ما يشعرون به ، وبذلك يعبرون عن اللامعقول بطريقة لا معقولة فيكونون معقولين .

وكان ظهور هؤلاء الكتاب فى فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية ، واندلعت كتاباتهم الثورية بشكل صاروخى حتى شكلت مدرسة جديدة فى المسرح عرفت باسم « مسرح العبث » وكان من روادها أرتور أداموف وجان جنيبه وصمويل بيكيت والكاتب العظيم يوجين يونيسكو .

ورواد هذه الحركة العبثية تجمع بينهم ملامح عامة وسمات مشتركة فهم متفقون على ضرورة صنع قوالب فنية جديدة للتعبير عن أزمة الانسان المعاصر ، وعلى ضرورة تطويع المسرح بحيث يصلح لما تحمله كتاباتهم من تجارب درامية وأبعاد ميتافيزيقية ، وعلى ضرورة التعبير من الواقع بما هو فوق الواقــع ، اى بتحطيم العلاقات المنطقية بين الاشــياء ، وقلب الاوضاع المألوفة بين الاشخاص ، والكشف عن قصور اللغة فى التفاهم بين الناس ، بحيث يؤدى هذا كلة الى خلق عمل فنى متكامل يقوم على أسس من نوع جديد ، ويؤدى الى متعة فنية هى الأخرى من نوع جديد .

أقول انهم جميعا متفقون فيما بينهم على هذه المبادىء العامة ، ولكن تطبيق هذه المبادىء أو بالأحرى نوعية التطبيق تختلف من واحد لآخر تبعا لاختلاف الحدس الدرامى البسيط الذى يبـدأ منــه الكاتب ويعود اليه أبدا .

فأداموف ثار على « عادات التفكير » لانها فى رأيه فاشلة فى توصيل المعانى وابلاغ الأفكار ، عقيمة فى تناول الأشياء والنظر الى الأمور ، ولذلك فان شخصياته تعيش فى فصام ذهنى وتصدع روحى ، كل شخصية بمعزل عن الأخرى لان الشخصيات جميعا دوائر منفصلة تدور حول نفسها كأنما هى أجرام سماوية .

واتجهت ثورة جان جنيبه الى النظم الســياســية ، بحيث تعكس الهجوم الضارى الذى تتضمنه مسرحياته على تقاليد الدراما السائدة فى

عصره ، وعلى القيم للبورجوازية التى اعتنقها المجتمع الفرنسى ، وعلى مبدأ الاحتلال الاستيطانى لبعض الدول الافريقية ٠

لقد حاول جارى ان يخلق نوعا جديدا من المسرح لايقوم على عرض الافكار أو مناقشتها ولكنه يهدف أساسا الى تفريغ جميع الافكار مع جديتها واظهار عبثيتها عن طريق المعالجة المرحة الساخرة وعن طريق تغيير شكل العرض المسرحى بحيث يصبح كما اللوحة التى تتسم بالعبثية والجدية فى آن واحد ٠

واتجهت ثورة بيكيت أكثر ما اتجهت الى «عادات السلوك» باعتبارها أدوات عازلة تحول دون الاتصال اللمسى بالأشياء ، وتقطع على الذات كل سبل الاتجاه المباشر نحو الموضوع ، وباعتبارها أيضا أدوات خادعة لانها بحكم كونها عادات توهم الواحد بأنه متفاهم مع الآخر والحقيقة أن بين الاثنين سدودا عالية ومسافات طويلة ، تماما كتلك التى كانت بين كلوف وهام فى مسرحية « لعبة النهاية » وبين فلاديمير واستراجون فى مسرحية « فى انتظار جودو » ٠

أما يونيسكو فقد انصبت ثورته على « العادات اللغوية » بوصفها موصلا جيدا من موصلات التفاهم بين الناس ، أو بالأصح موصل ردىء لتحقيق هذا التفاهم ، ذلك أن يونيسكو استطاع أن يكتشف حقيقة على جانب كبير من الخطورة والأهمية ، هى أن اللغة التى تظن أننا نتواصل بها ونتفاهم قاصرة عن تحقيق أى نوع من أنواع التواصل أو التفاهم بل كثيرا ما تؤدى بنا الى أن نتقاطع ولا نتفاهم حتى ليشعر الفرد أحيانا وكأنه فى عزلة عن مجتمعه بعد أن انقطعت وسائل الاتصال بينه وبين الآخرين ٠

تماما كما كان العجوزان بطلا مسرحية « الكراسى » يعيشان فى قلعة مهجورة بجزيرة نائية لانهما لا يعرفان كيف يتصلان بأفراد المجتمع ، فاللغة عقبة فى طريقها ، كراسى فى عرض الطريق ٠ انهما وحدهما ولا يربط بينهما سوى الظلام والعزلة والاغتراب ، ولذلك يكتفى العجوز بمخاطبة زوجته بلغة يتوهمان أنهما يتفاهمان بها والحقيقة أنهما يتوهمان وكفى ، فحديثهما ليس أثر من صيغ لفظية أعدت من ذى قبل ، وهى تدور حول أسئلة جاهزة عن أجوبة جاهزة ٠ وحينما يتاح اللقاء بينهما وبين أعيان المجتمع يستعين العجوز بخطيب يحكى لهم قصة حياته ، ولكن الخطيب بدوره لا يجد من الألفاظ ما يعبر به سوى كلمة « الوداع » التى تخرج من فمه ضعيفة تتحشرج ٠

ان البطل يقف وحده وسط الكراسى الفارغة ، واللغة التى يستخدمها ليست أكثر من كلمات فارغة ، وزوجته التى يخاطبها ليست أكثر من رجع

صداه ، والجمهور الذى ينتظره ليس أكثر من أشباح • انه عالم فارغ ، أو عالم ملىء بالفراغ ، عالم تتم فيه عملية « تفريغ » هائلة •• تفريغ للكراسى ، وتفريغ للألفاظ ، وتفريغ للناس ، وتفريغ لكل شىء •

وهذا ما عبر عنه يونيسكو بقوله :

وكان الأمر متعلقا فى نظرى بنوع من انهيار الواقع ، كانت الكلمات قد صارت رنانة مجردة من المعنى ، وطبعا ، كانت الشخصيات قد دخلت أيضا فى مضمونها النفسى ، وظهر لى العالم فى نور غير عادى ربما كان نوره الحقيقى الكامن وراء التفسيرات والسببية المتحكمة ••

هذا وقد تناول يونيسكو ظاهرة اللغة باعتبارها وسيلة للتفاهم أو وسيلة قاصرة عن تحقيق التفاهم وجعلها مدارا لكثير من مسرحياته وبخاصة مسرحية « الخرتيت » ، والمسرحية نفسها عبارة عن ظهور حيوانات غريبة فى احدى المدن ، حيوانات من نوع الخرتيت ، هذه الحيوانات لا أحد يعرف من أين جاءت ، ولكنها ظهرت وأثار ظهورها الخوف فى قلوب الناس الذين لم يتحولوا بعد الى خراتيت • وانتشرت الخراتيت فى كل مكان ، وانتشر معها الخوف فى كل قلب ، ولم يجد الناس سبيلا الى الخلاص من الخوف من الخرتيت الا بأن يتحولوا هم أنفسهم الى خراتيت فالدواء الوحيد هو أن يصاب الانسان بالداء •

وبالفعل انتشر الداء وأقبل عليه الناس الا فردا واحدا ظل معزولا أو فى العزل ، يؤثر الداء على الدواء ، ويفضل الخوف على أن يتحول الى خرتيت • لقد انسحب هذا الانسان عن تجمعات البشر الحيوانية ، عن قطعان الخراتيت ، عن الاصابة بمرض « الخرتتة » ، ولما وجد نفسه وحيدا أمام الخراتيت تحامل على نفسه وعلى انسانيته ، وقرر أن يظل انسانا فى وجه الخراتيت ، أو فى وجه الحيوانات البشرية التى تحولت الى خراتيت ـ فالانسانية هى الشىء الأخير الذى لا يستطيع الانسان أن يتنازل عنه •

على أن الذى يهمنا من المسرحية كلها هو النسيج اللغوى الذى سبق أن أشرنا اليه ، فهى حبلى بالعبارات الفارغة التى نتداولها ظانين أن لها معنى واذا هى كالسهر المضلل لا تشير الى شىء ، كما أنها حبلى بالجمل التى تكون صحيحة من حيث قواعد النحو والصرف ولكنها كاذبة من حيث المضمون والفحوى ، وهى حبلى بعد هذا وذاك بصور الالتقاء اللفظى بين الأشخاص حيث يلتقى المتحدثان عند أطراف العبارات دون ما اهتمام بالمضمون الداخلى للعبارة كما فى هذا الحوار من مسرحية « الخرتيت » :

**برنجيه :** لا يمكن أن يخطر هذا على ذهنى •

**جين :** أنت ليس لك ذهن •

**برنجيه :** وهذا سبب آخر يحول دون أن يخطر هذا على ذهنى •

**جين :** من الأمور ما يخطر على الأذهان حتى أذهان أولئك الذين ليست لهم أذهان •

**برنجيه :** لماذا يكون هذا مستحيلا ؟

ويقول برنيسكو فى هذا المعنى :

« وانتابنى ضيق حقيقى ودوار وغثيان وأنا أكتب هذه المسرحية لانها أصبحت شيئا قريبا من المسرحية أو المسرحية المضادة ، أى سخرية حقه عن المسرحية ، مهزلة المهزلة ، كنت أضطر الى التوقف من وقت لآخر وبينما كنت أتساءل عن الشيطان الذى يجبرنى على الاستمرار فى الكتابة• أكنت أذهب لأتمدد على الأريكة وأنا أخشى أن أراها غارقة فى العدم ، ومع ذلك كنت فخورا بهذا العمل عندما أتممته ، وتصورت اننى كتبت شيئا يشبه مأساة الكلام » •

**برنجيه :** لانه مستحيل •

ولقد تعمق يونيسكو هذه الظاهرة اللغوية الهامة التى ساعده على تعمقها اطلاعه الواسع على تحليلات الوضعيين المناطقة وبخاصة تحليلات البروفسور آير فى كتابه المشهور « اللغة والصدق والمنطق » ، حيث تقوم مباحث هذه المدرسة على أساس تحليل العبارات اللغوية تحليلا منطقيا يكشف عما تنطوى عليه من زيف وغموض • كما ساعده على تعمقها أيضا درايته الكاملة بدراسات السيميين أو المدرسة السيمية « من كلمة سيما اليونانية بمعنى علامة أو رمز أو ايماء » وهى المدرسة التى تبحث فى المنطق واللغة وأساليب التعبير ، وتنتهى الى أن الكلام أداة توصيل عاجزة لانه لا يعطى السامع ما يريده القائل ، ولاننا كثيرا ما نقع فى الخطأ من جراء النقص فى أداة الكلام • وليس أكثر من الأمثلة التى يذكرها السيميون وبخاصة الأستاذين أوجدن ورتشاردز فى كتابهما المشهور «معنى المعنى» ، الذى افتتحا فصله الأول بكلمة مقتبسة من الحكيم الصينى لاوتسى يقول فيها : « من يعلم لا يتكلم ومن يتكلم لا يعلم » ، وهى كلمة بعيدة المدى يرى قائلها أن الكلام عبث ضائع اذا بلغ العلم غايته • أقول انه ليس أكثر من الأمثلة التى يذكرها السيميون للاستدلال على سوء التفاهم بين الناس من جراء الكلام لسوء دلالته أو لسوء استخدامه ، وخاصة سوء التفاهم الذي يقع بين الانسان ونفسه من أثر الكلام •

كما ساعده على تعمقها أخيرا ارتباطه بالباتافيزيقية التى دعا اليها الفرد جارى ، والتى عبر عنها روجر شاتوك أحد أعضائها البارزين بقوله : « من التناقض أن نحاول تعريف الباتافيزيقية من خلال أى شىء سوى الباتافيزيقية نفسها • الباتافيزيقية لا تعرف الا نفسها » •

والذى يضاف الى هذا التعريف هو أن الباتافيزيقية ليس لها أية علاقة بالفكاهة بمعناها التقليدى أو بالجنون كما نعرفه فى علم النفس ، فاذا كانت الحياة فاقدة المعنى ، فمن المضحك أن نأخذها ونأخذ الجد ، ولا يجب أن نأخذ مأخذ الجد الا كل ما هو فكاهى وغير معقول •

كما ساعده على تعمقها أخيرا احساسه المرهف بشكل التركيبات اللغوية واختلافها من لغة الى أخرى ، فقد ولد يونيسكو لأب رومانى وأم فرنسية فأرضعته الفرنسية حيث قضى طفولته فى باريس ، وعلمه أبوه اللغة الرومانية حيث انتقل الى رومانيا فى سن الثالثة عشرة ، وظل هناك حتى بداية الحرب العالمية الأخيرة ، فتخصص فى اللغة الفرنسية واشتغل بعد تخرجه فى جامعة بوخارست مدرسا لها فى احدى المدارس الثانوية • وعلى كبر تعلم يونيسكو اللغة الانجليزية فى مدرسة خاصة هذا الى جانب اللغة التى تعلمها فى مدرسة المسرح ، وهى لغة غير منطوقة ولا ملفوظة ولكنها أفصح من هذه اللغات جميعا لانها لغة التعبير والانفعال ، لغة الاشارة والحركة ، لغة الكشف عن الفرق بين اللغة والكلام ، فليست اللفظة فى اللغة مساوية للفظة نفسها فى الكلام بل الفرق بين اللغة والكلام كالفرق بين المادة الخام والمادة المصنوعة ، ومن هنا جاء قصور اللغة فى التعبير ، وسوء التفاهم بين المتخاطبين •

أقول ان يونيسكو تعمق ظاهرة اللغة وأكسبها بعدا فلسفيا جديدا عبر به عن عزلة الفرد ووحدته فى مجتمع لم تعد اللغة فيه قادرة على تحقيق التواصل بين الأفراد ، وبذلك أصبح الانسان وكأنه دائرة منفصلة تلف وتدور بعشوائية فظيعة وآلية أفظع حتى تصطدم بدائرة أخرى ، فنحن جميعا دوائر منفصلة أو كراسى خالية أو خراتيت ، والعلاقات التى تربط بعضنا بالبعض الآخر لا تعدو أن تكون اصطكاكا يمتزج فيه وجود بوجود ، فالعالم كله حزمة من الأشياء المتلازجة ، والانسان وجود قائم بذاته ، وجود خالص ، وجود وكفى •

والقارىء لأعمال يونسيكو يدرك أن مسرحياته جميعا تكاد تستند رغم تباينها الى فكرة أساسية وهى فكرة اللاجدوى وأيضا فكرة الحلول الخيالية ، ففى معظم هذه المسرحيات نجد الشخصيات تحاول أن تخرج من موقف لا منطق ولا تبرير له عن طريق حل خيالى لايبرره منطق ففى

الكراسى على سبيل المثال هناك رسالة هامة يجب أن تصل أشخاصا غير موجودين عن طريق خطيب أبكم لايعرف الكلام ٠

ولكى يبرز يونسيكو هذه الحقيقة ويكبرها عمد فى مسرحية « الخرتيت » الى خلع الآلية والاعتباطية على السلوك اللفظى لدى الأشخاص فقسمهم الى وحدات ثنائية كالوحدة بين « جين » و « برنجيه » وبين « المنطقى » و « السيد العجوز » ، وجعل لكل وحدة موضوع اهتمامها الخاص الذى يختلف عن موضوع اهتمام الوحدة الأخرى ٠ ويدور الحديث بين أفراد الوحدتين جميعا فى وقت واحد واذا بأفكارهم تتداخل وتتخارج، تتواصل وتتقاطع ، تغلى وتفور ، تحتد وتخف حدتها ، وبعد هذا كله يظن أصحابها أنهم يتفاهمون أو لا يتفاهمون وهم فى الحقيقة لم يقولوا شيئا ، وكل ما قالوه كلام فارغ خال من المعنى ٠ وهذا ماعبر عنه « برنجيه » في آخر المسرحية بقوله : « من الواضح أننا لم يعد فى امكاننا ان نتفاهم علاقة مفككة ولم يكن يمكن لهذه العلاقة أن تعيش » ٠

وكان من الطبيعى بالنسبة لنا ونحن بازاء هذه العلاقات المفككة أن نهزأ ونضحك ظانين أن المسرحية كوميدية هازلة تعتمد على « اللغوصة » الفنية وتقصد الى تسليتنا والترفية عنا ، وان كانت تسلية سخيفة مضنية ليست من النوع الحسى الدسم الذى عهدناه ٠

ولكن يونيسكو من خلال هذا الجو الكوميدى يضعنا فى جوف المأساة ويواجهنا بتراجيديا الوجود الانسانى ، واذا بنا نضحك بلا فرح ونبكى بلا دموع ونقهقه ونتوجع فى « نفس » واحد لان شخصيات المسرحية يمثلون محنتنا ويعبرون عن أزمتنا ، ولان حياة الخراتيت هى حياتنا جميعا ، حياتى وحياتك وحياة الآخرين ٠

فيونيسكو يصور التراجيديا بأحد صورها عندما يضعها فى وسط كوميدى يكشف به عن افلاس العقل وسقوط الحضارة ، ويعرى فيه الوجود الفردى والمصير الانسانى ٠ فهو يمرح فى مسرحياته بين الكوميديا والتراجيديا و « يهدف » هذا المرح بحيث يخرج منه بمركب جديد يجمع بين النقيضين ، وهو ما يطلق عليه أسم « التراجيكوميديا » ، وما عبر عنه بقوله :

« لقد حاولت فى مسرحيتى « شهداء الواجب » و « الكراسى » أن أدمج الكوميدى فى التراجيدى ، وأن أدمج التراجيدى فى الكوميدى ، أو أننى اذا شئت حاولت أن أقابل بين الكوميدى والتراجيدى لأوحدهما فى مركب درامى جديد » ٠

وهنا نجد أن يونيسكو عرف كيف يفيد من الفيلسوف الألمانى هيجل فى منهجه الديالكتيكى المشهور الذى قابل فيه بين الوضع ونقيضه والمركب منهما فعند هيجل أننا لانفهم الشيء بما هو عليه فقط « الوضع » بل نفهمه أيضا بما ليس عليه « النقيض » ، ونفهم الأثنين معا اذا اندمجا فى وجود أكمل منهما يجمع بين مزايا الأثنين وهو « مركب النقيضين » ، فجاء يونيسكو وافاد من هذا المنهج بنقلة من الصعيد الفلسفى الى الصعيد الدرامى ·

وهكذا استطاع يونيسكو أن يتمعن ظاهرة اللغة وأن يتأدى منها نتائج وجودية خطيرة ، فاذا سقطت اللغة بأعتبارها موصلا جيدا للأفكار سقط لدى الانسان أهم مظهر حضـارى فى تراثة القديم ، وأحس بعقم وسائله وبوار طرائقه بالحاجة الملحة الى البحث عن وسائل جديدة وطرائق جديدة · وتلك هى أزمة الانسـان الحديث ، وهى الأزمة التى ظهرت أعراضها بوضوح فى الحركات الفنية المعاصرة مثـل الدادية والتكعيبية والسريالية والتى استجابت للازمة استجابة ثورية مباشرة أدت الى زعزعة مفهوم الفن التقليدى ، وأثرت تـأثيرا حادا فى فنون أخرى كالموسـيقا والشعر والتصوير ، غير أن تأثيرها لم يطرق أبواب المسرح الا مؤخرا عندما جاء يوجين يونيسكو فأحدث ثورة درامية لا تقل فى عنفها وخطر نتائجها عن تلك التورة التى أحدثها بيكاسو فى الفن الحديث ·

وهكذا ظهرت مسرحية يونيسكو « المغنية الصلعاء » وبمجرد ظهورها أسرع رواد السيريالية الى الاعتناء بها ، وأعلن كل من فيليب سوتر وأندريه بريتون أن السيريالية قد قدر لها أخـيرا أن تنتصر فى المسرح ، وأن يونيسكو هو أفضل وأشهر ثمرة أدبية فى الشجرة السيريالية ·

وكان من أهم نتـائج الثورة اليونيسكية أنها طرحت قضية الفن طرحا جديدا ، فالفن الدرامى الحديث ليس تطويرا للفن الدرامى القديم بمقدار ما هو ثورة عليه ، الفن القديم تقليد ومحاكاة أما الفن الحديث فخلق وابتكار ، وهو لا يصور الطبيعة ويكرر الأشياء بل يحاول أن يوسع من نطاق الطبيعة وأن يضيف الى الأشياء ، ويحاول كذلك أن ينور على الواقع الخارجى المألوف لا بتقديم ما يشبه ويحاكيه بل بتقديم ما يعادله ويوازيه ·

ومن هنا جاء بحث الفنان الدرامى عن عوالم أخرى عديدة ، وعن ايقاعات ومؤثرات جديدة بل وعن قيم ومبادىء فنية جديدة مغايرة لتلك التى اعتدناها من زمان فى الفن التقليدى ·

يقول يونيسكو اننى أومن بأن الفنان لابد وأن يمتلك خيطا من التلقائية والدوافع اللاداعية وقدرة على الوصول الى رؤية واضحة لا تخاف أى شىء يكتشف عنه الوعى .

فليسمح الفنان لطوفان اللاوعى بالانطلاق التلقائى ، ولكن بعد ذلك يأتى دور الفحص والتنظيم والفهم والاختيار لتحقيق العمل الفنى الناجح ..

وعليه فان بدا عمل الفنان الدرامى الحديث لامعقولا فلانه ابتكار والابتكار لا يكون كذلك الا اذا كان غير مألوف ولا معتاد ، وان بدا عمله خاليا من المعنى فلانه لا يستطيع أن يفصح عن معناه لان الخلق نفسه هو المعنى ، وان بدا أنه لا يدل على شىء فذلك لانه لا يصور شيئا وانما يخلق شيئا آخر جديدا .

ومن هنا كان العمل الفنى بنية عضوية فيها كل مقومات الحياة التى لا تحوجها الى شىء خارج عنها يهبها الحياة ، ومن هنا أيضا كان العمل الفنى بناءا قائما بذاته مكتفيا بنفسه يستطيع بذاته وفى ذاته أن يمنطق وجوده ويهدف حياته ، ومن هنا أخيرا كان الاستقلال الذاتى بالنسبة الى العمل الفنى الذى لا ينبغى له أن يخرج عن ذاته ليحقق غاية خارجها طالما أنه لا يعبر عن مذهب فلسفى أو وضع اجتماعى أو مبدأ أخلاقى وانما يعبر فقط عما يحسه الفنان .

فالفنان هو الذى يرى ويعين الآخرين على الرؤية ، أما المنفعة والهدف والغاية فأشياء يحققها آخرون ليسو الفنان على أية حال أو هى قد تتحقق دون أن يقصد الفنان الى ذلك ، اذ أن تحقيقها يأتى بعد ذلك ، فالبطل « برنجيه » مثلا عندما يقف فى نهاية مسرحية « الخرتيت » يعلن أنه البطل الوحيد ، وأنه الانسان الأخير ، وأنه سيدافع عن حريته وآدميته حتى ولو اضطر الى محاربة العالم كله ، وانما يؤكد بموقفه هذا حرية الفرد باعتبارها أغلى قيمة فى الحياة ، غير أن هـذا الموقف كان نتيجة حتمية لمنطق المسرحية الداخلى ولم يكن هدفا وضعه الكاتب أمام عينيه .

بعد هذا كله نرى أن المسرح الجديد يختلف عن المسرح الكلاسيكى اختلافا نوعيا يشمل كافة الأبعاد ، وأننا لن نستطيع أن نتذوقه الا اذا تخلينا عن طرائق التذوق التقليدية التى تعودنا أن ننظر بها الى المسرح القديم ، فالمسرح الجديد جديد فى كل شىء ، جديد حتى فى الطريقة التى

ينبغى أن تنظر بها اليه لندرك ما ينطوى عليه من جدة وطرافة ، تماما كالهندسة اللااقليدية التى يمكننا أن نفهمها بناء على القواعد التى وضعها اقليدس ، ولكننا نفهمها بناء على القواعد الخاصة بها أعنى تلك القواعد التى وضعها ريمان ولوباشوفسكى ٠

وهكذا مسرح اللامعقول لا يمكننا أن نفهمه بالمبادىء التى وضعها ابسن أو تشيكوف أو شو ، بل بالمبادىء التى وضعها أداموف وبيكيت ويوجين يونيسكو ، ويوم نفهم هذا المسرح حقا سنتحمس له ونعيش فيه ونحبه ونردد عبارة ألبير كامى « ان من يشعر باللامعقول يرتبط به أبدا » ٠

## المسرح اللا طبيعى عند لويجى بيراندللو

اللامعقول هو كالمعقول٠٠ كلام يتصوره العقل ولـكن تدحضـه التجربة ، كلام يقبله المنطق ولكن ترفضه الحياة ، أما الكلام الخرافى ، الكلام الفارغ ، فهـو هذا الذى لا يرتفع الى أن يكون كلاما لا معقولا ٠

عندما ينام الانسان ( تحت ) ظل شجرة يكون انسانا معقولا ، وعندما ينام ( فوق ) أفرع شجرة يكون انسانا غير معقول ، فان حاول أن ينام ( داخل ) جذع شجرة لم يكن انسانا « معقولا » ، أو غير معقول فاللامعقول هو كالمعقول ٠٠ كلام يتصوره العقل ولكن تدحضه التجربة ، كلام يقبله المنطق ولكن ترفضه الحياة الاعتيادية ، أما الكلام الخرافى ، الكلام الفارغ ، فهو هذا الذى لا يرتفع الى أن يكون كلاما لامعقولا ، لان اللامعقول هو المعقول ولكن بطريقة مقلوبة ، بطريقة غير مألوفة ، بطريقة جـديدة ٠

وهـذا الحال فيما يتعلق بالواقعى واللاواقعى ، فعندما تطل من النافذة لترى نفسك تسير فى الطريق ، أو عندما تخلق شخصية روائية فاذا بها تبرز أمامك فجأة فى واقع الحياة ، أو عندما لا يكون الواحد شخصا واحدا بل مائة ألف من الاشخاص ، عندما يحدث هذا كله فأنت لست أمام أشياء خرافية بل أمام أشياء غيرت اتجاهها المألوف ، فبدلا من أن تكون واقعية أصبحت لا واقعية أو واقعية مقلوبة ٠

والأخيرة بلا شك أكثر خصوبة وأكثر ثراء لانها تعطيك البعدين معا ، لانها تعطيك وجهى الصورة ٠٠ تعطيك الواقعى واللاواقعى ، الوهم والحقيقة العقل والجنون ٠ والخيط الرفيع الذى يربط بين هذه الأضداد هو الخيط الرفيع الذى يربط بين الفن والحياة ، وهو هو الخيط الذى نسج منه بيراندللو مسرحياته فقام بانقلاب درامى عنيف ، وأحدث ثورة حقيقية فى شكل الفن ومضمونه على السواء ، ثورة استطاعت أن تنقل الواقعية المباشرة التى سيطرت على أوربا عشرات السنين ، الى آفاق أبعد بكثير من تلك التى وقف عند ابسن بواقعيته السيكلوجية ، أو شو بواقعيته الاجتماعية ، أو حتى تشيكوف بواقعيته الشاعرية ٠ كما استطاعت أن

تحدث تفجيرات هائلة فى كثير من مرافق الثقافة ·· فى فلسفة أونامونو الوجودية وفى فن بيكاسو التكعيبى ، وفى مسرح وايلدر التجريدى ، وفى مسرح اللامعقول الذى يتزعمه صمويل بيكيت ويوجين يونيسكو ·

لقد كانت مسرحيات بيراندللر أصدق وأعمق ترجمة لفلسفة وأسلوب المدرسة التكعيبية ، ففيها حاول أن يحطم التصور التقليدى للواقعة الفونوغرافية ، وأن يكتشف مستويات الواقع المتشابكة وعلاقاته المتعددة ، استنادا الى فلسفة التكعيبيين ، التى هى فى أحد تعريفاتها محاولة فهم العالم عن طريق تحليل كل جزء من التجربة الى مستوياتها المتعددة ، وتحليل العلاقات المتشابكة التى تربط كل مستوى بجميع المستويات الأخرى ·

واذا كانت التكعيبية هى النتاج الفنى الطبيعى لنظرية النسبية التى تمثل التفسير العلمى للعمل الفنى الانسانى فى القرن العشرين ، فان التكعيبية التى انتهجها بيراندللو هى التعبير الدرامى لهذا كله ·

وتتبلور تلك الفلسفة فى المسرحية دراميا بحيث تظهر فى صورة مشكلة تعريف الشخصية فى ضوء العلاقات المتعددة المتغيرة ، وفى ضوء التباين بين كل ماهو باطن وكل ظاهر ، والمطالع لكل مسرحيات بيراندللو يدرك ان مشكلة تعريف الشخصية تمثل محورا أساسيا فى رؤيته الدرامية ، أن سر الخلق الفنى هو نفسة سر الخلق فى الطبيعة ، فقد تريد امرأة محبة ان تكون أما ، ولكن الرغبة وحدها لاتكفى ، وتصحو ذات يوم من نومها فتجد انها قد أصبحت أما ، من غير أن تعلم متى حدث لها ذلك ·· وكذلك الشأن عند الفنان ·· انه يختزن فى نفسة كثيرا من البذور الحية · ولكنه لايدرى متى ولا كيف استحالت أحدى هذه البذور فى لحظة معينه الى كائن ينبض بالحياة ، ويتمتع بوجود اسمى من الوجود العادى ·

يقول بيراندللو فى مقدمة مسرحيته « ست شخصيات تبحث عن مؤلف : » أن هذه الشخصيات الست من بنات أفكارى ؛ ولكنها الان تحيا حياتها هى لاحياتى ، وليس فى مقدرتى أن أسلب منها هذه الحياة أو أنكرها عليها · أنها الان تتحرك وتتنفس وتتكلم وتدافع عن نفسها ، فلا أتركها تذهب الى حيث تذهب كل شخصية مسرحية لتتحقق لها الحياة لاتركها تذهب الى المسرح ولاقف منها موقف المتفرج ، وقد كان هذا مافعلت ، وحدث مالم ان يحدث مزيج من الملهاة والمأساة ، ومن أهم والواقع ، فى موقف جديد كل الجدة ·

وحقا كان بيراندللو جديدا كل الجدة ، بمسرحه غير المألوف من قبل والذى هو فى ذات الوقت خير تعبير عن صراعه مع نفسه وصراعه مع عصره ٠

لهذا لم يكن عبثا أن جاءته جائزة نوبل فى عام ١٩٣٤ ، وان اعتبر زعيم المسرح الجديد لا فى ايطاليا وحدها ولا فى أوروبا كلها بل فى العالم أجمع ، والحق يقال ان بيراندللو هو الرجل الذى استطاع أن يفتتح النصف الأول من قرننا العشرين ٠

الوهم الذى يمثل الحقيقة ، واللاواقعية التى هى أصدق تعبيرا من الواقعية ، هذان هما المحوران الأساسيان فى فن بيراندللو المسرحى ، المحور الأول يدور عليه مضمون فنه ويدور شكل فنه على المحور الثانى ، والمحوران معا لم يقتبسهما الكاتب من مؤلفات الآخرين ولا هما جاءاه من الفضاء الخارجى بل كانا وليدى مكابدة ومعاناة ، ووليدى صراعات محمومة وأزمات جادة ، ووليدى حياة تعددت فيها تجربة الظلام ٠٠ الولادة فى ظلام الرحم ، والموت فى ظلام القبر ، والحياة فى ظلام السنين والأيام ، وتجربة الظلام هذه التى مر بها بيراندللو ليست تجربة سيكلوجية بحتة بل هى أيضا تجربة ذات دلالة ميتافيزيقية ٠٠ فيها أحس بيراندللو باللاواقعى أو اللاموجود ، وفيها عبر عن فزعه من أن يدفن حيا ومن ألا يكون موته وموتا كاملا فعنده أننا نولد أمواتا ونموت أحيانا وأخشى ما يخشاه الانسان أن يظل حيا فى موته أو أن يكون وجودا فى صميم العدم ٠

سأله أحد الناشرين أن يدون تاريخ حياته ، فكتب اليه يقول : « تريد أن أذكر لك شيئا عن تاريخ حياتى ، وليس أبغض الى مما تطلب ، وما ذلك الا لسبب بسيط ، لقد نسيت أن أحيا حياتى ، نسيت متى أصبحت اليوم عاجزا عن عمل أى شىء ، اللهم الا أننى لا أحيا حياتى ، بل أكتبها ٠٠

وهذا معناه أنه لا يحيا حياته كما يفعل سائر البشر ، ولكنه يحيلها الى مداد ويوزع مداد حياته فطردت على حروف المطبعة ، فى شكل مسرحية فى شكل رواية فى شكل قصة قصيرة ، فالسعداء كما يقول لايجدون وقتا للكتابة ٠

وقد كتب بيراندللو فى عام ١٩٢٠ عن فنه يقول : « ان الحياة فيما أرى قطعة مؤسية من العبث ، مؤسية الى أقصى حد ، فنحن دون أن نكون قادرين على أن نعرف لماذا ولا لاى سبب أو لاى غرض ، نشعر فى أنفسنا بأننا فى حاجة الى أن نخدع أنفسنا باستمرار ، وذلك بأن نخلق نوعا من

الحقيقة تكتشف من آن لآخر أنها وهم لا جدوى فيه ولا طائل تحته .. وفنى ملىء بالشفقة المريرة على كل أولئك الذين يخدعون أنفسهم ، غير أن هذه الشفقة لايمكن أن تهوى بحيث تلحق بها سخرية المصير . تلك السخرية القاسية التى تحكم على الانسان بالخداع والزيف » .

أقول ان (الوهم الذى يمثل الحقيقة) هو الحدس الدرامى البسيط الذى يدور عليه مضمون فن بيراندللو المسرحى . ولو أننا حاولنا أن نرتد بهذا الحدس الى جذورة لا ستطعنا أن نجدها فى حياتيه الطفولية والزوجية ، فبيراندللو من الناس الذين لم يحيوا حياة استوائية مسطحة أو حياة تراخ واسترخاء ، وانما كانت حياته حافلة بالنتوءات والتعاريج ، ملأى بالحفر والمطبات حتى أنه كان يحسبها بالليالى لا بالأيام ، وكان يفخر فى شيخوخته ، كما كان يفخر أفلاطون ، بأن جبهته مليئة بالتجاعيد لأن حياته كانت حياة جهد شاق وتوتر عنيف . ولن تجد كاتبا ارتبطت أعماله بحياته مثل بيراندللو ، بل ان مهازل الحياة ومآسيها هى المسئولة عن هذه الأعمال .

ففى عيد ميلاده ( ١٨٦٧ ) اجتاح وباء الكوليرا أرض صقلية فانتقلت أمه الى قرية اجريجنتو حيث ولدته هناك ، بعيدا عن أبيه الذى يعمل فى المدينة والذى لم ينج من الوباء وان نجا من الموت ، وكان أبوه كبقية الأغنياء بورجوازيا خرتيتا كبقية البورجوازيين ، فهو من أصحاب مناجم الكبريت الذين يتحكمون فى مصائر مئات من الكادحين ، والذين يتناولون الناس على أنهم سلع .. بضائع .. منتجات تقدر قيمة الواحد منهم بمقدار ما يدره من أرباح . وما أن كبر لويجى وأصبح شابا حتى أغرق الفيضان مناجم أبيه ، فتحولت الأسرة الى الفقر من بعد الغنى ، والى الاجتياح من بعد الامتلاك .

أما بالنسبة الى لويجى فلم تكن الكارثة تعنى فقرا ولا غنى ، وانما كانت تعنى ما هو أبشع من هذا بكثير .. كانت تعنى زواجه .. زواجه من ابنة أحد رجال الأعمال ، رأى أبوه فى زواج ابنه منها صفقة منقطعة النظير ، فسمعة أبيها كفيلة بانتشاله من الكارثة ، والبائنة التى سيدفعها الأب لابنته كافية لأن يبدأ بها حياته من جديد . تماما كما فعل ( المرحوم ماتياس باسكال ) بطل روايته الشهيرة التى كتبها عام ١٩٠٤ والتى تحكى قصة رجل اختفى على زعم أنه قد مات ، ثم عاد فظهر محاولا بلا جدوى أن يبدأ حياته من جديد ، فى ظروف أخرى وتحت اسم آخر .

المهم أن صفقة الزواج تمت والزوج لا يعلم عنها شيئا .. كل الذى يعلمه أن عليه أن يتزوج من هذه الفتاة ، وأن يولدها ثلاثة أطفال ، وأن

يقضى معها بقية حياته • وحياته معها كانت كالجحيم • جحيم ألعن من جحيم دانتى ، فالزوجة انتابها نوع من الجنون الهستيرى تجلت أعراضه فى غيرتها عليه وشكوكها فيه وظنها بأنه خائن وكاذب وخداع ، وأنه يخونها مع أقرب الناس اليها •• مع ابنتها التى كانت تعطف على أبيها وترعاه فى وحدته القاتلة • فالزوجة أودعت احدى مصحات الأمراض العقلية ،والابن الأكبر فى الحرب العالمية الأولى ، والابن الآخر مريض تجرى له عملية جراحية خطيرة •

تلك كانت الأحداث المعلمة فى حياة بيراندللو ، وهى أحداث مرة كان يجرع مرارتها قطرة قطرة ، ويتعاطاها يوما بعد يوم ، ويشعر بها وهى تلفه وتطويه وتنفذ من خلال مسامه ، فاذا دم أخضر يجرى فى عروقه من نهر الاسيان ، واذا الدنيا فى عينيه رماد فى رماد ، والحياة موات فى موات ، والحقيقة وهم ولا زيادة ، والحكمة جنون وخيال ، وهو ليس هو ، وزوجته ليست هى زوجته ، لان الشخص الواحد أصبحت له أكثر من شخصية واحدة •

هكذا أضاءت الأقدار لولادته •• عام الوباء •• عام الكوليرا •• عام الموت بالمجان •• وهكذا كما يقول مؤرخ حياته نرديللى •• ان اسم بيراندللو نفسه يوحى بالعذاب ، فهو يتركب من مقطعين •• بور ومعناها النار وانجيلوس أو الرسول •• أى رسول النار •• رسول التراجيديا القديمة رسول أجاممنون •

والتحق بيراندللو بجامعة روما ، حيث قضى بها سنتين ، سافر بعدهما الى بون ليدرس اللغة الألمانية ، وهناك سأله مسجل الكلية :

ـ اسمك ؟

ـ لويجى بيراندللو •

ـ جنسيتك •

ـ ايطالى •

ـ ديانتك ؟

ـ لا شىء •

ـ ماذا ؟

ـ قلت لك لا شىء •

فرفع العجوز رأسه عن الأوراق المكدسة ، ونظر اليه لحظة من تحت نظارته ، وهو يبرطم بكلمات لم يفهمها بيراندللو •

هذه هى الشحنات الوجدانية التى استنزف منها بيراندللو مضمون فنه ، والتى كثفها فى مسرحياته فاذا هى جميعا تدور حول ركيزة محورية واحدة « الوهم الذى يمثل الحقيقة » • ففى مسرحية « أنت على حق » أو « الأمر كما يبدو لك » يبدو التداخل واضحا بين الحقيقة والوهم حيث يبرهن بيراندللو على استحالة معرفة الحقيقة المطلقة ، فهو هنا يخلق شخصيتين كل منهما تزعم أن الآخر هو المجنون ، وعندما يحاول الجيران الفضوليون أن يناقشوا دعاوى الخصمين المتنازعين ليصدروا حكمهم فيمن هو على حق ، يقف بينهم « لايوريسى » الذى يقوم بدور الكورس فى المسرحية ويخاطبهم على هذا النحو : « لقد خلق كل منهما للآخر ، هى خلقت له وخلق هو لها ، علما من الوهم « فنتازيا » يحتوى على جوهر الحقيقة كله ، عالم يعيشان فيه الآن فى انسجام كامل وسلام تام • وهذه الحقيقة التى خلقاها لا يمكن أن يفسدها أى حكم من أحكامهما لانهما فى داخل هذه الحقيقة يعيشان ويتنفسان » •

والكاتب هنا اذ يوقعنا فى حيرة شبيهة بتلك التى أوقع فيها الجيران ، يتركنا كما تركهم وقد ارتد اللغز الى عقولنا نحن على هذا النحو : « أنا تماما كما نفكر فيمن أكون أنا » فالحقيقة فى رأى بيراندللو هى ما نراه نحن فى أنفسنا لأن كلا منا يختلف عن الآخر ، وما يقدم على الحقيقة من برهان هو يصدر عنها من آثار •

وقد تناول بيراندللو مشكلة الحقيقة من زاوية أخرى ربما كانت أكثر انسانية وأكثر حيوانية من أى نمط آخر من الأنماط المسرحية التى كتبها هذا الكاتب ، وذلك فى رائعته الكبرى « هنرى الرابع » • فدراسة الحقيقة هنا تتسع لتغطى ظاهرتى الحكمة والجنون أو سلامة العقل وخياله ، حتى أن الشخصية الرئيسية تكتسب قدرا من « الاتساع » يندر وجوده فى أية دراما أخرى من الدرامات الحديثة • فنحن هنا بازاء انسان يتنازل عن وجوده المتغير أو وجوده الأجوف أو وجوده الذى لا قيمة له ، لكى يقوم بدور رجل مجنون يزعم انه شخصية تاريخية أو يعتقد أنه « هنرى الرابع » • وحتى نهاية المسرحية لا نعرف ما اذا كان هنرى مجنونا أو غير مجنون أو ما اذا كان قد أصيب قط بالجنون ، وهكذا تعود بنا الذاكرة الى مسرحية « هاملت » لشكسبير ، غير أننا فى حالة « هنرى الرابع » نشعر أننا نواجه مأساة حقيقية ، مأساة انسان راح زمنه وانقضى ، ولم يعد له فى الحياة مكان على الأقل فى الوقت الحاضر •

وبيراندللو وان كان يميل دائما الى أن يجعل شخصياته الرئيسية تستغرق فى مونولوج طويل ، فانه فى هذه المسرحية بالذات يجعل

الشخصية الرئيسية تتكلم على نحو يفيد الى ذاكرتنا المناجاة الشكسبيرية المشهورة ، مما يوسع من شخصية البطل ويعمق من حجم المأساة وهذا كله كان يمكن النظر اليه على أنه مجرد حيلة مسرحية لولا الخوف العميق الذى ينساب فى الكيان كأنه نفاث الأفعى أو فحيح المرأة ، ولولا التشخيص الفلسفى الذى يعطل كل اعتقاد فى المطلق ٠٠ أو فى الحقيقة ٠٠ أو فى أى شيء خارج دائرة الشخصية الفردية تلك الشخصية التى رآها بيراندللو على أنها متعددة الظواهر ، وأن لا ظاهرة منها حقيقة لان الانسان ليس شخصا واحدا بل مائة ألف من الأسخاص ، أو كما قالت احدى بطلانه : « ان مأساتى فى الاحساس بأنى ، وبأن كلا منا يرى ويعتقد أنه واحد فقط ، ولكن ليس هذا صحيحا ان كل واحد منا له شخصيات متعددة ، نعم « شخصيات متعددة » بعدد الامكانيات التى تكمن فينا » ٠

هذه الفكرة الأساسية فى أن الشخصية الواحدة فى ظاهرها واحدة ولكنها فى حقيقتها أكثر من واحدة ، هى نفسها التى طورها بيراندللو حتى بلغت نضجها الدرامى فى مسرحيته الشهيرة «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» فالمؤلف ما أن يخلق الشخصية ويطلقها على الورق حتى تفلت من يديه ويفقد سيطرته عليها تماما لتصبح حرة ، حرة فى كل شيء ، فى أن تفعل كما تشاء بل وفى أن تشاء كما تشاء ٠ وهذا هو معنى قول « الأب » فى المسرحية : « عندما تولد شخصية ما فانها تكتسب استقلالا فى الحال ، حتى عن المؤلف الذى أظهرها الى الوجود » ٠

وهذا ما يؤكده أحد الفيلسوف الأسبانى أو نامونو ، فحينما لاحظ البطل أنه يقترب من المـوت قرب نهاية الرواية ، صرخ فى وجه المؤلف : « ولماذا يجب أن أموت ؟ لماذا من الذى أعطـاك هـذه القوة ، قوة اعدام الأخرين » ٠

ان الانسان يموت ، نعم يموت الكاتب وهو أداة الخلق ولكن خليقته لا تموت ٠

غير أن التناول الدرامى لهذه الفكرة يبلغ زروته عندما يضع بيراندللو الانسان فى مواجهة نفسه فى مواجهة وجوده ومصيره ، فى مواجهة وهمه وحقيقته ، فى مواجهة الوجه والقناع فى وقت واحد ٠ يقول بيراندللو : « عندما يحيا انسانا ما ، فهو يحيا ولايرى نفسه ولكن لابأس ، ضـع أمامه مرآة واجعله يرى نفسه فى خلال عملية الحياة ، تجده اما أن يدهش لصورته المرسومة أمامه ، أو يشيح بعينه بعيدا حتى لا يرى نفسه ، أو يبصق على صـــورته بدافع الاشمئزاز ، أو يحكم قبضته ليحطم هـذه الصورة ٠ والخلاصة أنه ينشأ نوع من الأزمة ، هذه الأزمة هى مسرحى » ٠

هذا هو تعريف بيراندللو لأسلوبه الخاص فى المسرح ، ذلك المسرح الذى عرف باسم « مسرح المرآة » والذى كان نقلة كبيرة فى تاريخ المسرح العـــالمى ٠

يقول بيراندللو عن مسرحة مسرحياته ، انه يهدف الى اشراك جميع العناصر الموجودة فى المسرح من شخصيات مرسومة وممثلين ومؤلف ومخرج ومدير مسرح ونقاد ومتفرجين ٠٠ سواء من الخارج أو من المشتركين فى العرض المسرحى ، بحيث يســتنفد كل امكانيــات التنويع الممكنة على الصراع ٠

والصراع هنا هو الصدام ، صدام الفن مع الواقع ، صدام محاكاة الحياة على خشبة المسرح وأحداث الحياة خارج هذه الخشبة ٠

أرجع وأقول انه اذا كان « الوهم الذى يمثل الحقيقة » هو المحور الذى يدور عليه مضمون فن بيراندللو ، فان « اللاواقعية » هى الشكل الذى يغلف هذا المضمون ٠

واذا كان بيراندللو قد استمد مضمون فنه من حياته الخاصة فلاشك أنه استمد شكل هــذا الفن من حيــاة المسرح الايطالى ٠٠٠ ذلك المسرح الذى ظل منذ عصر النهضة يتميز عن باقى مسارح أوروبا بنمط من التمثيل لانظير له ، نمط لايخضع فى أصوله وقواعده لما خضع له المسرح الأوربى من أصول وقواعد ، أو هو نمط من التمثيل لاقواعد له ولا أصول لأنه صادر عن طبيعة الشعب ، معبر عن مزاج الشعب ، مختلف عن الكوميديا أو التراجيديا أو الأوبرا أو غيرها مما كان يمثل فى بلاط القصور ٠ فهنا تمثيليات هزلية مرتجلة ليس فيها سيناريو مكتوب ، وليس لها موضوع واحــد ولا حوار بل الأمر فيهــا متروك للممثلين يرتجلون الحوار عفو الخاطر ، ويؤلفون أدوارهم ان لزم الأمر ٠ وهم خليط من النساء والرجال تدربوا سنوات طويلة على هذا النوع من الفن التمثيلى الذى عشقه جمهور الشعب الايطالى ، وصفق له تصفيقا حادا متواصلا ، وعرف عنده بأسم الكوميديا الفنية أو كوميديا الفن ٠

فالمسرح الذى يكون هذا هو مزاج جمهوره وتلك هى طبيعته لايمكن أن يجارى المسرح الأوربى فى تطوره ، ولايمكن أن تسيطر عليه النزعة الواقعية كما سيطرت على مسارح البلاد الأوربية فى القرن التاسع عشر ٠ لهذا لم تجد بذور الواقعية فى المسرح الايطالى لا البيئة الصالحة ولا المناخ الملائم ، وكان لزاما على كتاب الدراما الايطاليين أن يعصفوا بهذا النبات الطفيلى ، وأن يعلنوا ولاءهم للطبيعة الايطـالية ، ان لم يكن فى شكل

الكوميديا الفنية فلا أقل من أن يكون فى شكل آخر ليس الواقعية على أية حال ٠

ان شخصيات بيراندللو كالامى التى تذكرنا بمسرح العرائس القديم ، تحركها أصابع خفية من وراء ستار ، وتطيع خيال المؤلف ، وتنطق بلسانه فى أغلب الأحيان ، انها تشبه أن تكون رسوما متباينة أحيانا ومتماثلة أحيانا أخرى فى هيكل كبير ٠ يصور نظرته الفكرية الى الحياة اللهم الا فى الشخصيات الست التى تبحث عن مؤلف ٠٠ فالدمى هنا تتحرر من سلطان سيدها وتندفع بنفسها للبحث عن مؤلف جديد بعد أن هجرها المؤلف القديم وتركها قبل أن يكتمل خلقها ولذلك سماها بيراندللو مسرحية فى طور التأليف » ٠

على خشبة هذا المسرح وقف بيراندللو وحيدا ، وعن هذه التركة الدرامية وجد بيراندللو نفسه مسئولا ، صحيح أنه لم يكن أول من تزعم حركة الاصلاح الدرامى فى أوربا ، تلك الحركة التى عرفت باسم « حركة قناع الوجه » ، والتى بدأت باخراج مسرحية لويجى كياريللى التى تحمل نفس الاسم ، والتى اتجهت الى « فضح » المسرحية الرومانسية ، ونزع القناع عن أخلاقياتها الوضعية ، والكشف عما كانت تخفيه فى طياتها من شكل فعلى للحياة ولكن ثورة كياريللى لم تكن الثورة الكاملة ، كانت فى أسعد حالاتها حركة اصلاح ، لأن كياريللى ظل محتفظا بالتعقيد الكامن فى الحدث التآمرى ، وبطبيعة المواقف الدرامية بل وبنفس الطريقة فى صناعة الشخصيات ، لهذا كله ولكثير غيره كان لابد لبيراندللو من أن يضرب ضربته فيستأنف الحياة فوق هذا المسرح الايطالى على مستويات من الوعى والابتكار تنطلق بعيدا فيما وراء الواقعية الحديثة ٠ والحق أن بيراندللو كان قد مل تماما هذه الواقعية الحديثة : المشهد الحرفى الفاقع ، والشخصيات الأرشيفية المألوفة ، والأحداث اليومية التى تراها فى البيت وفى الشارع ، ثم الحائط الرابع الذى هو أكثر سخفا من حائط برلين ٠ كل هؤلاء لم يكن يبدو له لا ذا شكل ولا معنى على الاطلاق ،لهذا كتب يقول :

« يجب أن يكون مفهوما الآن أنه لا يكفى بالنسبة لى أن أعرض هيئة رجل أو امرأة مهما يكن ذا سمة خاصة أو علامة مميزة لمجرد اللذة فى عرضه ، ولا أن أحكى قصة « مرحة أو حزينة » لمجرد اللذة فى حكايتها ، ولا أن أصف منظرا طبيعيا لمجرد اللذة فى وصفه » ٠

ولهذا فهو حينما أحس بالتماثل بين مشكلته كفنان ومشكلة شخصياته المعذبة الذين كانوا هم أيضا يبحثون عن الشكل والمعنى ،

وجد المفتاح الى شكله المسرحى الجديد ، والى الاحساس الغريب الشاذ بالفعل الانسانى مما تحقق تحقيقا صارخا فى ثلاثيته المشهورة « المسرح داخل المسرح » ، وفى أعظم أجزائها على الاطلاق « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » • فعنوان هذه المسرحية وحده ، دليل كاف على النوازع المتطرفة فى الفن التجريبى وعلى اصرار صاحبها على التجديد •

وتتلخص الخطوط الرئيسية لعقدة هذه المسرحية فى أنه حين تبدأ المسرحية ويرفع الستار نرى المعدات مكومة عند حائط خشبةالمسرح ونرى جماعة من الممثلين ومعهم مخرجهم يقومون بعمل «بروفة» على مسرحية جديدة لبيراندللو • ويتوقف التدريب لحضور أسرة فى حالة حزن عميق ترتدى ثياب الحداد ، أسرة مكونة من أب وأم ، وبنت وابن كبيرين ، وطفلين آخرين صغيرين ، هذه الأسرة هى « الشخصيات » التى ابتدعهاخيال مؤلف رفض أن يكتب قصتهم فحضروا الى المسرح لتتحقق لهم قصتهم بطريقة ما ، وهم يسألون الممثلين أن يقوموا بتمثيلها بدلا من مسرحية بيراندللو التى يتدربون عليها •

ويغتاظ المخرج فى أول الأمر ، فهو يحسب أن هذه الجماعة من المتسكعين جاءوا ليضيعوا له الوقت ، ثم يخيل اليه أن محدثه مخبول لانه يتفوه بأشياء لا يعقلها المنطق ولا يتصورها العقل ، ولكنه يعود فيلتفت الى حديثه حين يسمع منه كلاما فيه شىء من الحقيقة ، بل فيه كثير من الحقيقة •

ومن هذه البداية تأخذ المسرحية فى التطور على مستويات مختلفة من الايهام ، فهناك الصراع بين « الشخصيات » وبين الممثلين ومخرجهم الذين يجدون القصة مربكة ومحيرة وقد لا تحقق نجاحا كبيرا ، وهناك الصراع الأكثر ضراوة بين مختلف الشخصيات الذين لا يستطيعون أن يتفقوا على شكل واحد أو على معنى واحد أو حتى على حقائق واحدة ، لان كلا منهم قد منطقها أو صوفها بطريقته الخاصة بحيث تنتهى المسرحية والشخصيات الخيالية أكثر واقعية من جماعة الممثلين بكل ما لهم من لحم ودم وأعصاب •

ففى نهاية المسرحية عندما يسمع صوت طلقة نارية آتية من وراء الأشجار حيث كان يختفى الغلام يهرع المخرج قائلا :

**المخرج :** هل جرح حقا ؟

**الممثلة الأولى :** لقد مات •• لقد مات •

**الممثل الأول :** وكيف « مات » ، هذا وهم ، مجرد وهم •

**الأب :** ( وهو يصرخ صرخة مدوية ) أى وهم ؟ انها حقيقة يا سيدى ؟ انها حقيقــة ·

وربما كان هناك الكثير مما يصح أن يقال عن خصوبة عقدة بيراندللو المسرحية ، فالموقف السياسى حيث تطالب الشخصيات بحقها فى المسرح كل بحسب تنويره التراجيدى الخاص ، وحيث يطالب الممثلون بحقهم فيه من أجل التسلية التجارية والربح المادى ، كلا الفريقين له وجه كوميدى ووجه تراجيدى ، وبيراندللو يستغل الاثنين متنقلا من أحدهما الى الآخر بأستاذية كاملة · فالموقف وان كان خياليا لا شك فيه الا أننا اذا ماعترفنا به وجدنا فيه الثبات والوضوح اللذين نجدهما فى تراجيديا راسين أو كوميديا موليير ، ولما كان على هذا الثبات والوضوح الذى لا شك فيه ، كان نصيب الحرية فيه أكبر ، فمن الممكن تطويره بالنقائية الظاهرة فى تهريج السيرك ، وبالحركة التى لا تنتهى فى كوميديا الفن ·

ان الكاتب أداة الخلق يموت ، أما مخلوقاته فلا تموت أبدا ، وليس هناك من حاجة لبلوغ الحياة الأبدية الى مواهب خارقة ولا الى معجزات ، فمن هما سانكو بانزائو ميرسو ، أو من هو هاملت ومن هو فاوستوس ؟ ومع هذا فهم يعيشون حياة أبدية · وكان من حسن حظهم وهم بعد بذور حية أن يجدوا الرحم الخصب الذى ينمون فيه وتمنحهم الحياة الخالدة ·

لقد كانت مسرحياته بما تخفيــه وراءها من قلب معذب ، بمثابة أجراس الخطر التى تتردد فى سمع أوربا وتنذرها بقرب وقوع الكارثة ، انها كما قال أحد النقاد تذكرنا بالكلمة التى قالها أحد العبيد لملك من ملوك الشرق القديم وهو جالس الى مائدته ، ورؤحه تمارقه فى أبهة الملك :

« مولاى : تذكر أنك بشر ، وأنك ستموت فى يوم من الأيام » ·

هذا هو مسرح بيراندللو حيث الوهم أبلغ من الحقيقة ، واللاواقعية أصدق تصويرا من الواقعية ، وهو وان كان كما قيل عنه مسرح المثقفين والأذكياء أو ( المسرح الذهنى ) كما يسميه النقاد ، الا أنه طرح على خشبة المسرح قضايا عامة وقدم شخصيات انسانية تتصل بقيمة الفن نفسه ، وبعلاقته بالطبيعة والواقع ·

حقا لقد استطاع بيراندللو أن يشيد فى مسرحه عالما آخر ، يستبدل فيه العالم بالمسرح ، والحياة بالمسرحية ، والناس بالشخصيات ، ليدلل بذلك على أن ما يحدث انما هو تمثيلية رائعة من وضع الفنان الأعظم ·

# المسرح الملحمى عند برتولد بريخيت

ليس المهم هـو ترك المتفرج وقد ظهرت
روحـه بل تركه وقد تغير كيـانه ، أو
بالأحرى تركه وفى نفسه بذور التغيير
التى ستنمو خارج المسرح عما قريب .

وعلى الطرف الثانى من قوس الطيف المسرحى تندلع ثورة دراميـة أخرى لا تقل فى عنفها وخطر نتائجها عن تلك الثورة التى استحدثها يوجين يونيسكو ، ولكننا هنا بازاء ثورة عاتية ٠٠ ثورة لا يقف لهيبها عند خشبة المسرح بل يمتد الى الصـالة نفسها ليشجع فى جو المسرح كله ٠

ذلك أن ثورة يونيسكو ٠٠ كغيرها من الثورات الكبرى فى تاريخ الدراما ٠٠ وقفت عند أبعاد العمل المسرحى الثلاثة ، التأليف والتمثيـل والاخراج ، دون أن تتعداها الى البعد الرابع ٠٠ الى المتفرج ٠٠ ذلك الشىء الذى كان هو موضوع الاهتمام بالنسبة الى أبعاد العمل المسرحى الثلاثة ، فاصبح مجرد بعد رابع مهمته أن يتفرج ولا شىء أكبر من أن يتفرج ، فهو يدخل المسرح ليشاهد المسرحية ، اذن فليبق « دخيلا » حتى النهاية « غريبا » حتى يسدل الستار ٠

وتلك هى نظرية الاغراب فى مسرح بريخت التى تفرض على المشاهد نوعا من الحصار الوجدانى لايسـتطيع معه النفاذ الى أحداث المسرحية والانخراط فى السلك الدرامى ، والتى أقامت سدا عاليا بين مسرح أرسطو التقليدى ومسرح بريخت الملحمى ، واعتبرت ثورة حقيقية فى نظرية الدراما تشبه فى كثير من الوجوه تلك الثورة التى أحدثها الفيلسوف الألمانى كانط واعتبرت ثورة كوبرنيقية فى نظرية المعرفة ٠

على أننا لن نستطيع تقبيم ثورة بريخت على نحو متكامل ما لم نرجع الى بريخت نفسه لنلتقى به فى منابعه الأولى ونمضى معه الى مصبه الأخير ، فبريخت كاتب الفكر والعمل عنده شىء واحد ، ورجل ارتفعت أعماله الى مستوى أفكاره فنتج عن هذا الاتسـاق الرائع فى شـخصه ظاهرة أدبية خطيرة ، وقيمة أخلاقية جبارة استطاع بفضلها أن يجعل الفن لا تصويرا

بل تغييرا للحياة وأن يعايش ــ الواقعية الاشتراكية ــ بلحمه ودمه ، ويعبر عنها بعلمه وفنه ، ويقدمها لأول مرة على خشبة المسرح ٠

وهكذا كانت حياة بريخت هى حياة انسان ذكى حساس يريد لما فى دماغه من تصور ذهنى أن يلتقى بمضمونه على أرض الواقع ٠٠٠ أرض الصراع والفعل ٠٠ أرض الجدل والتجريب أو كما قال : « ان القول القديم بأن ألمانيا هى أرض المفكرين والشعراء قد تبدل اليم اذ أصبحت ألمانيا هى أرض المفكرين والعمال » ٠

أوجسبرج ــ فى العاشر من فبراير سنة ١٨٩٨ ، يا لها من ذكريات ــ الآلة البخارية تدخل أمانيا بعد أن كانت بضع امارات اقطاعية مبعثرة فتوقظها من ركود الاقطاع وتنقلها الى آفاق المجتمع الصناعى ، وأوجسبرج ٠٠ تلك المدينة الصناعية الصغيرة تساعدها الظروف فتصبح حاضرة الاقليم ومصنعه الكبير ، ويبدأ الفلاحون فى النزوح اليها عليهم أن يجدوا فى مصانعها عملا ، فقد لفظتهم الأرض التى تحولت الى مصنع وتركتهم طاقات حبيسة ، قوى منزوعة السلاح ، أيدى بلا رءوس أموال ٠

ولكنهم اذ يستنشقون دخان المصانع المتصاعد فى الجو يستنشقون معه أفكارا عن الاشتراكية ، واذ يسمعون صفير القطارات يسمعون معه نداءات تأتى من العواصم الكبرى بأن الاشتراكية ليست معجزة تهبط عليهم من السماء ، وليست كنزا ينفتح لهم فى الأرض ، ولكنها تطور حتمى للتاريخ عليهم أن يفسحوا له الطريق وأن يكسبوه مضمونه ومعناه ، فهم أكثر من غيرهم المندوبون لتحقيق هذا التطور وعلى عاتقهم يقع عبء كبير وعظيم عبء واقعهم الاشتراكى الجديد ٠

وهكذا كان بريخت نذيرا بانهيار عصر وبشيرا ببداية عصر ذهبى جديد ، نسمع اليوم أصوات المبشرين به فى كل مكان ، فالرأسمالية عنده هى النهاية ، النهاية تنتظر الانسانية على خلاف مذاهبها ، ولا شك فى أن صوت الزلزلة الأخيرة سيؤثر فى القلب قبل الفعل ، ولا شك فى ان هذه الصورة الرهيبة ستذكرنا بصور الحساب الأخير كما سنتها الأديان السماوية ، وبالكارثة الكونية كما عبرت عنها رؤيا يوحنا ٠ وفى كلا الحالين سترفعنا فوق حدود الصراع المذهبى الضيق الى مأساة المصير البشرى فى عصر الذرة والقلق والانتظار الخائف والمخيف فى ذات الوقت ٠

وهناك فى الشارع العتيق بالحى العتبق يقع بيت بريخت ، انه من أعرق بيوت الحى والمدينة كلها تعرفه ، فقد كان صاحبه نمطا من أنماط الحياة الاقطاعية فى الزمن القديم ، وأصبح اليوم مديرا لأكبر مصنع ورق

فى المدينة ، وتحت يديه تشتغل أنفار كثيرة من العمال ٠ وفي هذا الجو المشبع بالتوتر الديالكتيكى ، وعلى أرض الواقع الذى يحمل الشيء ونقيضه ، ولد « برتولد بريخت » وتفتحت عيناه على كل هذه المتناقضات: فلول المجتمع الزراعى التى تمضى وطلائع المجتمع الصناعى التى تجيء ، الحياة البورجوازية التى ينعم بها فى بيته والعيشة البروليتارية التى يتمرغ فيها عمال مصنع أبيه ، البيوت النظيفة المغسوله التى تقوم على ناصية الشارع والمساكن الفقيرة المتسخة التى تتكوم فى الأحياء المجاورة ، وحتى العقيدة وحدها هى الأخرى تطفح بالتناقض ، فأبوه مسيحى كاثوليكى وأمه مسيحية بروتستانتية والخلاف بينهما قائم طول الليل لا ينفض الا مع طلعة النهار ٠

هذا كله والكائن البشرى الجديد فكره حساس ، عقله متفتح وخلاياه عطاش ، يريد أن يستقبل الحياة بحواسه الخمس وأن يتحرك عقله فى جميع الاتجاهات ، وأخشى ما كان يخشاه أن يصبح قالبا من قوالب الحياة البورجوازية ، أو صيغة من صيغ تلك الطبقة الفارغة التى كان يحتقرها ويناصبها العداء ٠

وعلى الرغم من قالب الطبيب الذى جهزه له أبوه وحبسه فيه بالقوة ، فقد دخل « بريخت » القالب على مضض وعلى أمل أن يخرج منه عندما يأتى الوقت ، فقد خاف أن « يتأرشف » ويعلوه الصدأ فتخبو فى نفسه جذوة الحياة وتنطفيء فى عينيه لمعة الوجود ويموت الفنان ، أسمعه يقول :

« أننى بحكم تعليمى طبيب ، وبوصفى شابا كبقية الشبان استدعيت للحرب وذهبت للعمل فى احدى المستشفيات ، فضمدت الجروح ، واستخدمت صبغة اليود ، وأعطيت الحقن الشرجية ، وقمت بعمليات نقل الدم ٠ واذا أمرنى الطبيب : « اقطع الساق يا بريخت » ـ كان على أن أجيب : حاضر يا سيدى ٠ وأقطع الساق ، واذا قيل لى : اجر عملية تربنة فتحت جمجمة الانسان ورتقت مخه ، لقد رأيت كيف ترمم أشلاء الناس ويرحلون بأقصى سرعة الى جبهة القتال » ٠

وهنا تفتحت عيناه على تناقض جديد يضاف الى ما سبق أن تفتحت عليه من تناقضات : فقد اقشعر من رؤى الموت والجرحى ورائحة الصديد ، وتولدت فى نفسه كراهة الحرب وحب السلام ، تماما كما كره البورجوازية وأحب الكادحين ، وكما كره الرأسمالية وأحب الاشتراكية ، وكما كره مهنة الطب وأحب الاشتغال بالفن والحياة ٠

وفى الفن حاول بريخت أن يعرف كل شيء ٠٠ خالط الأدباء وعاشر الفنانين ، « تصعلك » فى المقاهى وتسكع فى المسارح ، حضر الندوات الأدبية وغشى دور الصحف ، وبذلك تعرف على كبار الأدباء والنقاد ورؤساء التحرير ، فكتب عدة مقالات صحفية شرح فيها نظريته الدرامية الجديدة ، وأخرج عدة مسرحيات عالج فيها أسلوبه الجديد فى الاخراج ، وأجرى تجاربه الدرامية الثائرة فى « مسرح رصيف بناة السفن » ، وأنشأ فرقته التمثيلية التى أطلق عليهـا اسم « فـرقة برلين » والتى قدمت معظم مسرحياته الروائع ٠

وفى الحياة حـاول بريخت أن يجرب كل شيء ، الحيـاة العفوية المنطلقة التى تساير الواقع فى تموجاته ، العواطف الجامحة المشبوبة التى لاتعرف حدودا ولاقيـودا ، مرارة النفس والاغتراب ، هدأة الليل وحدة الشراب ، والمرأة ٠٠ بصوتها المبلل وصدرها الرجراج وملمسها الحيوانى اللزج ٠ وهنا تعرف على المغنية « ماريانة زوف » التى عاشرها معاشرة الأزواج ، ثم على الممثلة « هيلانة فيجل » التى تزوجها وعـاش معها حتى فارق الحياة ٠

وهكذا برنست أهمية وجهين من وجوه الدراما الملحمية فى المسرح الحديث فراحت ناحية تعالج مواد لها طابع الشمول وتقدم مضامين تعبر عن مواقف كلية ممتدة فى الزمان والمكان كما استطاعت من ناحية أخرى أن تدخل العـالم البـاطن فى بنائها بكل ما ينطوى عليه هذا العالم من ذكريات ورؤى وأحلام ٠

هذه الصورة التى حاولت الدراما الملحمية أن تنقلها عن العـالم من خلال تصورها للعالم الباطن يمكن أن نصفها بأنها رؤية للكون أو نطلق عليها كلمة ايديرلوجية ٠

والواقع ان عصرنا هو عصر الرؤية الشاملة أو عصر الايديولوجيات ولقد حاول الفيلسوف الألمانى الكبير مارتن هيدجر أن يحدد معنى هـذه الكلمة التى أصبحت طابع العصر ، فذهب الى أن المقصود بهذا المصطلح هو وصف الموجود بأكمله ، والعالم بهذا المعنى ليس مقصودا على الطبيعة أو الكون بل يدخل فيه التاريخ كما يدخل فيه عامة الوجود ومبدأ مهما كان تصورا للعلاقة بين الوجود والعالم ٠

وهكذا كان بريخت بحق هو فنان ألمانيا المعاصرة ، ألمانيا بكل مالها وماعليها ، بأمجادها وأخطائها ، بيقينها وحيرتها ، برخائها وتعاستها ، بانطلاقها وترددها ، بعقلها وعاطفتها ، بتأثرها وتأثيرها فى حضـــارة القرن العشرين ٠

واذا صح هذا تفسيرا للعصر الذى نعيش فيه ، فمن الطبيعى أن يكون المسرح تعبيرا عنه ، وأن يصبح بدوره مسرح وجهات النظر الشاملة فى الوجود أو مسرح الايديولوجية مهما كان من توجسنا لاطلاق هـذه الكلمة الأخيرة ٠

وطبيعى أن الدراما الأرسطية يمكن أن تصور وجهات النظر الشاملة كما يمكن أن تصورها الدراما غير الأرسطية ، فهى فى الدراما الأرسطية تعبيرا عن الصراع الفردى بين الانسان وسائر البشر ، وهى فى الدراما الملحمية تصوير للكون فى مجموعة ومحاولة للتعبير عن العالم تعبيرا شاملا يسمح بالنظرة التاريخية أو بالنظرة المتعالية على التاريخ ٠

وهكذا أيضا كان بريخت ابن فن وربيب حياة ، شاء أن يخرج من تناقض الفكر والواقع بمحاولة خلق فن جديد ، كما شاء أن يطلع من ثنائية الذات والموضوع بالارتماء فى مركب حياة جديدة ، وبذلك كان سلالة أصيلة للفلاسفة الألمان الذين قالوا بفلسفات الحياة ٠٠ « شلنج » الذى قال بفكـرة الحيـاة ، و « هيجل » الذى قال بصيرورة الحياة ، « شوبنهور » الذى قال بارادة الحياة ٠

ولكن بريخت يخاف على فلسفته أن تظل رهينة الذهن حبيسة الدماغ ، لذا حاول أن يجعلها تسرى فى كيان الانسان ، وأن تتصـل بعواطفه ومشاعره أوثق اتصال ، وأن تهز روح روحه ان صح هذا التعبير ، ومن هنا يعلن بريخت أن أهم عامل يقرر مصير الحياة الانسانية انما هو الظرف الاجتماعى ، وأن أيسر طريق وأجمل شكل يعطى الحياة قيمتها

هو الفن ٠ والشكل الأدبى أكثر من سواه الذى يستطيع أن يستوعب طرفى الصراع والذى يتصل بالجمهور اتصالا مباشرا هو الدراما ٠٠ اذن فليصب بريخت مضامينه الأدبية ومقالاته الفلسفية ومعطيات حياته فى قالب المسرحية ٠

والمسرحية الملحمية بالذات ، فالمسرح الملحمى يجعل المتفرج هـو البطل والانا الملحمية تفرض نفسها بقوة وتتدخل بين خشبة المسرح وبين صالة الجمهور ٠

والمقصـود بالانـا الملحمية المغنى أو الراوية أو مدير المسرح أو الشخصية التى لاتراقب والأحداث الجارية على خشبة المسرح فحسب ، بل تعلق عليها بوجه عام ، وتحدد مسارها الملحمى ، وتتصرف فى الزمان والمكان ٠

هى اذا وباختصار أشبه بالوسيط بين المسرح والجمهور أو كما وصفها الشاعر الألمانى الكبير جوتة : « ان الراوى الذى يتناول الكل ويقتصر على حكاية الماضى وحده ، يظهر فى صورة رجل كليم يستعرض الأحداث فى هدوء وتدبر ، ويهدف بأسلوبه فى الرواية الى تهدئة السامية حتى ينصتوا اليه ويطيلوا الانصات عن طيب خاطر ، كما انه يوزع عليهم الاهتمام بالتساوى » ٠

وكان « بريخت » الكاتب المسرحى هو نفسه « بريخت » المخرج المسرحى وكان يخرج مسرحياته بنفسه ويقدمها على خشبة المسرح ، واستطاع بفضل اصراره وحماسته ومثابرته أن يدرب جيلا بأسره من الممثلين ، بينهم « كارولانهير » بطلة أوبرا « القروش الثلاثة » و « هيلانة فيجل » بطلة « الأم شجاعة » و « أرنست باخ » بطل « الانسان هو الانسان » ومؤدى طريقته فى الاخراج هى التأكيد لا على وضوح مخارج الألفاظ يجب أن تكون فى خدمة الحركة بحيث تكملها وتفسرها ، أو على حد قوله « الحركة تسبق الكلمة ، واذا تنافرت الكلمة مع الحركة وجب تبديلها والبحث عن كلمة أخرى غيرها » ، وعند بريخت أن لغة لوثر كانت معبرة لتطابق ما فيها من لفظ وحركة ٠

وكانت المسرحية عنده ناقصة حتى تعرض على الجمهور ، وهنا تبدأ مرحلة أخرى من مراحل تكوينها حيث كان بريخت يجلس فى الصالة يستمع الى التعليقات ، فاما تعليقات متفرجى البورجوازية ونقادها فكان يعرض عنها وينصت جيدا الى تعليقات جمهور البروليتاريا ، فهم عنده ضمير الشعب وادراكه الفطرى السليم ٠ وكثيرا ما كان يعدل فى مسرحياته بناء على تعليقات هذا الجزء من الجمهور الذى كان يتخذه صديقا ورفيقا ومعلما وتلميذا فى واحد ٠

وكتب بريخت أولى مسرحياته ( بعل ) فبها بذور ثورته العنيفة التى اندلعت فيما بعد فى أعماله المسرحية الكبرى ، وتناسخت شخصية بطلها فى شخصية الجندى « شويك » بطل مسرحية ( جاليليو ) والقاضى « أزدك » بطل « جالى جاى » بطل مسرحية ( الانسان هو الانسان ) ٠ ولعل هذه الأخيرة هى أبلغ درامات « بريخت » على الاطلاق لاشتمالها على مكونات ثورته الفنية : عقدة المقارنة ، ونظرية الاغراب ، والمسرح الملحمى، والدراما التعليمية ، وكفره بالمجتمع البورجوازى الرأسمالى وايمانه بمبادىء الواقعية الاشتراكية ٠

وتدور أحداث المسرحية حول فصيلة من الجنود البريطانيين فى الهند تقوم بشن غارة تستهدف بها النهب والتقتيل ، وفى وسط هؤلاء الغيلان

يتجول جالى جاى الرجل المدنى طيب القلب الذى لا يقول قولة ( لا ) ، وبينما هم ينهبون احدى القرى ، يختفى أحد الجنود فلا يجدون مناصا من العثور على شخص آخر يحل محله والا عوقبت الفصيلة كلها ، ولذا يعمل الجنود على اغراء جالى جاى بالسجاير والبيرة لكى يقوم بدور الجندى ، ولكنهم يريدونه معهم بصفة دائمة لا فى هذا ( المطب ) وحده ، وهذا يعنى « توريطه » فى جريمة تجبره على انكار شخصيته الحقيقية والبقاء معهم ، فيستدرجونه الى بيع الفيل التابع للكتيبة ، ويقوم اثنان من الجنود بارتداء أغطية تمويه تظهرهما فى هيئة الفيل ، وما أن تتم اللعبة حتى يلقى الجنود القبض على جالى جاى ويقدمونه الى المحاكمه :

« المدعو جالى جاى منهم بارتكاب جريمة مثلثة الأطراف : طرفها الأول أنه قد باع فيلا لا يملكه ، وطرفها الثانى أنه لم يبع فيلا حقيقيا ، وطرفها الثالث أن هذا الفيل ملك للكتيبة . ومن الجلى الواضح أننا هنا أمام قضية اختلاس وخيانة للوطن ، تقول انك لست جالى جاى اذن فلماذا تنكر شخصيتك وما الذى نفعله فى المعسكر ؟ هل أنت جاسوس ؟ ان عقوبة التجسس هى الموت » .

أما سبيل العودة الى اسم جالى جاى فقد أصبح مستحيلا ، والذى بقى الآن انسان لا اسم له ، انسان لا يسمى وليس أمامه سوى أحد احتمالين : اما أن يكون جاسوسا وفى هذه الحالة تكون عقوبته هى الموت رميا بالرصاص ، أو أن يكون جنديا وحينئذ عليه أن يسارع الى الطابور ويستجيب لصوت النفير ، والآن ليس أمام جالى جاى الا أن يجيب .

وهكذا يضع بريخت القاضى فى موقف حرج ويجبره على أن يتخذ قرارا ، وليس القاضى هنا سوى المتفرج نفسه ، سوى جمهور النظارة . فبريخت انما ينقل كرسى القاضى الى كرسى المتفرج ، ويحول صالة المسرح الى قاعة محكمة ويعلم الناس كيف يصدرون الأحكام . وتلك هى جرائيم نظرية « الاغراب » فى مسرح بريخت التى تختلف عن نظرية « التطهير » فى المسرح الأرسطى ، فبعد أن كانت غاية المأساة تطهير النفس باثارة انفعالى الخوف والشفقة ، أصبحت غايتها حمل المشاهد على اتخاذ قرارات بعد أن تعرى الواقع أمامه ورآه على حقيقته ، وهى كذلك التى جعلت المتفرج يواجه الأحداث بعد ان كان يندمج فيها ، ويدرسها بعد ان كان يعيشها ، ويحكم عليها بعد ان كان ينفعل بها ، وقد لاحظ الناقد المشهور يوسيب بريك أن أغلب مسرحيات بريخت تتخذ شكل الاجراءات التى تدور فى ساحة القضاء ، وهذا صحيح فبريخت الكاتب الدرامى كبير الحيل عظيم الدهاء منقطع النظير فى مواضيع التقاضى والمقاضاة وهو يقول :

« لا أحب للمسرحيات أن تحتوى على تلك النغمات المؤسية المحركة للأشجان ، بل لابد لهـا أن تكون مقنعـه كالأدلة التى نسمعها فى قاعة المحكمة ، فالشيء الأساسى هو أن يتعلم المتفرج كيف يصل الى اتخاذ قرار ، لان هذا هو الذى يدرب ذهنـه ، أما أى غبى أحمق فيعرف كيف يشعر بالحزن وكيف يشاطر الناس الأحزان ٠

وعلى هذا النحو أخذت دراما المفارقة عند بريخت تتطور فى اتجاه الدراما التعليمية والمسرح الملحمى ، كلما اقترب الكاتب شيئا فشيئا من الحركة الواقعية الاشتراكية ٠

على أن الملحمة عند بريخت تظل طبيعية المذهب وفى الوقت نفسـه تبتعد عن معظم أساليب الدراما ونماذجها المعروفة ٠ واذا كان فاجنر هو عماد المذهب اللاطبيعى فى المسرحيات كما يقول اريك بنتلى ، فان بريخت يعتبر بحق الاعتراض الموجه الى ذلك التركيب الفنى الذى يمزج فاجنر بمقتضاه بين فن وآخر مضحيا بذاتية كل من الفنين ، فهو يريد مطربين فى استطاعتهم أن يمثلوا ويتقنوا المقطوعة لا أن يسكبوا أرواحهم فيها ، لان الروح مسألة شخصية ٠

والأوركسترا فى أوبرا بريخت الملحمية ينبغى أن تكون قليلة العدد ، خاضعة لنظام حاسم ، وهى تختلف عن أوبرا فاجنر فيما يلى :

| اوبرا فاجنر | أوبرا بريخت |
| --- | --- |
| الموسيقى تنعش الروح | الموسيقى وسيلة للتبليغ |
| الموسيقى ترتفع بالنص | الموسيقى تترجم تفاصيل النص |
| الموسيقى تؤكد النص | الموسيقى تسلم بالنص |
| الموسيقى تصور انفعالا | الموسيقى تتخذ موقفا |
| الموسيقى تصور حالات الروح | الموسيقى توضح ماهية السلوك |

وليس معنى أن بريخت لا يتبع مذهب فاجنرو انه يدين بمذهب زولا ، ذلك الأديب الفرنسى الذى عرف بتعصبه للحتميـة التى تمليها الوراثة والبيئة ، كما عرف بنظرية العرض والتقديم التى بلغت قمتها على خشبة المسرح ، وانما معناه أن بريخت ابتدع لنفسه نظرية فى المسرح صدرت أصلا عن نظرية فى الفلسفة أو فكرية فى الحياة ٠

وبذلك أقام بريخت تطوره الدرامى الجديد على قضيتين أساسيتين :

الأولى أن المسرح ينبغى أن يكون ملحمى الطابع ، والمسرح الملحمى هو هذا الذى يروى الأحداث ويحمل المتفرج على أن يفهمها ، بخلاف المسرح التقليدى أو المسرح الأرسطاطالى كما كان يسميه بريخت ، والذى ( يورط ) المتفرج فى سلسلة من التجارب الانفعالية ويعمل على حساب استجاباته العاطفية ، أما عند بريخت فالمسرح لابد وأن يعمل لحساب عقل المتفرج ، ولذا كان يفضل الصدام بين الأحكام العقلية ، والصراع بين الأقيسة المنطقية والكشف الواعى عما هو غبى وزائف فى العالم ، لا الكشف العاطفى عما هو سقيم وردىء • ولئن كانت الدراما التقليدية تصور صراع الطبقة الغريزية ، فان الدراما البريختيه تستبدلها بصراع الوعى الاجتماعى والأحكام الاجتماعية ، يعنى أننا لاينبغى أن نشعر بالموقف فحسب بل ينبغى علينا أيضا أن نفسره ونبلوره ونضعه فى تلك الفكرة التى ستغير وجه العالم •

وعندما يقول بريخت « تلك الفكرة التى ستغير وجه العالم » فانه ينقلنا بذلك الى القضية الثانية التى تجعل الدراما عنده لا ملحمية فحسب بل وتعليمية كذلك ، فالمنطق العقلى لابد وأن يجد طريقه الى الواقع العملى، وليس يكفى الانسان أن يسخر من الواقع وينظر اليه فى سخط ، بل عليه أن يعترف به ويعمل على تغييره •

ولهذا نظر بريخت الى الأشكال الفنية القديمة على أنها سلبية استاتيكية ، وذهب الى الفن نوع من التربية غرضه التعليم ، والتعليم الحقيقى هو ما يصدر عن رغبة ، والانسان المتعلم نجده دائما مغتبطا لانه أصبح أكثر ذكاء وأشد قوة •

وبريخت اذ يخلق ( مسرحا ذهنيا ) يرى أن ليس المهم هو ترك المتفرج وقد تطهرت روحه بل تركه وقد تغير كيانه ، أو بالأحرى تركه وفى نفسه بذور التغيير التى ستنمو خارج المسرح عما قريب ، فليس المهم هو التطهير بل المهم هو التغيير ، تماما كما أن التفكير ليس أهم من التفكير • ان الهدف الأخير من العرض المسرحى هو تحريك المتفرج الى الفاعلية والتغيير ، لان العالم فى رأى بريخت امكانية قابلة للتغيير ، وواقع لابد من أن نعمل على تغييره ، فموقف الانسان من العالم ليس هو موقف المشاهد المنفعل بل موقف الثائر الفعال : « موقفه من النهر أن ينظم مجرى النهر ، وموقفه من شجرة الفاكهة أن يفلم شجرة الفاكهة ، وموقفه من الحركة المتصلة أن يبنى العربات ويصنع الطائرات ، وموقفه من المجتمع أن يغير هذا المجتمع من جذوره » • اذن فالمسرح باعتباره الوجه الفنى للواقع الاجتماعى ، لابد وأن يكون أداة فعالة فى عملية التغيير •

وهذا هو وجه الخلاف بين دراما أرسطو التقليدية ودراما بريخت الملحمية :

| **الدراما الأرسطية** | **الدراما الملحمية** |
| --- | --- |
| حـدث | تأمل |
| ممثـل | راوية |
| مسار الحدث بصرى | مسار الحدث سمعى |
| منظـر | مكان العرض |
| ديمومة زمنية | اشارة الى الديمومة |
| مكان | اشارة الى المكان |
| نظرية أو رأى | مثل أو عبرة |

ولذلك يقول بريخت على لسـان بطلته ( القديسـة جان ) وهى تحتضر :

لا يكن عزاؤك
حين تأتى ساعة الموت
أنك كنت فاضلا •
ليكن عزاؤك
حين تأتى ساعة الموت
أنك تركت عالما أفضل •

واذا جاز لنا أن نلخص حياة بريخت ورسالته استطعنا أن نجدها فى كلمتين : الفن والرغيف ، لانه كما قال بريخت الانسان هو الانسان •

## المسرح التسجيلى عند بيتر فايس

اذا كان الفن بلا جمهور يعنى المهزلة ،
فان الجمهور بلا فن يعنى المأساة ٠ وعلى
الفنان أن يقف الى جوار جمهوره لكى
يكون بحق شاهد اثبات على هذا العصر٠

عصرنا هو عصر الثورة ٠٠ الثورة التى نعم الداخل والخارج جميعا ، الثورة التى لاتقف عند مجرد ثورة الشعب على حكامه الطغاة الذين يذيقونه العرى والجوع ، بل تمتد لتشمل ثورة الأمة كلها على المستعمر الأجنبى الذى يعبث بمقدرات الناس ، ويعصف بمصائر الشعوب ، ويزدرى الانسان وكل انسان ٠

لذلك كان مما يتفق وطبائع الأشياء أن تشتعل الثورات فى هذا العصر ، وفى هذا العصر بالذات الذى صحا فيه الانسان على مشروعية وجوده ، وادرك بقوة ارادة ولكن بوضوح بصيرة أن الشعب هو صانع قدره وخالق مصيره ، وأنه المحرر الحقيقى لسير الأحداث وحركة التاريخ ٠

هكذا اندلعت الثورات فوق خريطة هذا العصر ، وعلى امتداد خطى الطول والعرض ٠ ثورة فى مصر وثورة فى العراق وثورة فى كابا ثورة فى الجزائر وثورة فى اليمن وثورة فى عدن وثورة فى الكونغو وثورة فى ديتنام وكلها ثورات تهبب بالانسان الحر فى داخل أرضه وفى خارجها على السواء أن يناضل من أجل شرف حريته وكرامة وجوده وانسانية مصيره ، وبعد هذا كله من أجل انسان الحياة بل من أجل الحياة نفسها أو من أجل الحياة وكفى ، فكل مالا يعمل على ازدهار الحياة فهو غير أصيل ولا مشروع على الأقل بالنسبة الى الحياء ٠

ولم يكن عبثا ولا من قبيل المصادفة أن تنتقل الثورة من الواقع الاجتماعى الى الواقع التعبيرى لتنعكس على انتاجية الفنان ، فالفنان باعتباره الوجه التعبيرى للواقع لابد وأن يستجيب لما يشمله من تطور وما يطرأ عليه من تغير ، ولا يكتفى بالاستجابة بل يحاول أيضا ان يقدم الاجابة ، فبمقدار مايتعاطى الفنان واقع عصره بمقدار مايعطيه ، وبمقدار ماهو جهاز استقبال لمعطيات هذا الواقع بمقدار ما هو جهاز ارسال بل

وقاعدة لاطلاق الفن الحر الذى سرعان مايصبح وقودا فكريا على أرض الثورة وفى موقعة التحرير • بهذا وحده يصبح الفنان تعبيرا ثوريا عن واقع عاشه ومصير كابده وانفعال عاناه ، وبغير هذا لايكون الفنان بحق وليد واقعه وحفيد عالمه وربيب عصره •

من فوق هذه القاعدة الفكـرية الجديدة التى تجعل الفنان ملتزما بأحداث الواقع من حوله متـأثرا بها بمقدار ما هو مؤثر فيها ، انطلقت كتابات جيل بأسره من الشبان يمثلون الموجه الجديدة فى الأدب والفن ، كتابات كلها صراخ احتجاج وكلها سخط ، وكلها تنادى بوجوب التزام الأدباء والفنانين بمعارك شعوبهم وقضـايا عصرهم ومصير الانســانية كلها •

وهكذا ظهرت مسرحية « انظر وراءك فى سخط » لجون أوزبورن تندد بالعدوان الثلاثى على مصر ، وظهرت مسرحية « الحواجز » لجـان جينيه تستنكر الاحتلال الفرنسى للجزائر ، وظهرت مسرحية « نسـاء طروادة » لجان بول سارتر تشير ضمن ماتشير الى الحرب الدائرة فى الكونغو ، وظهرت مسرحية « أحزان مستر تشارلى » لجيمس بولدوين تحتج على جحيم التفرقة العنصرية فى أمريكا ، وظهرت مسرحية « محاكمة أوبنهايمر » لهانيار كبـارد تجسم مـأسـاة التفجر الذى على كل من هيروشيما ونجازاكى ، كما ظهرت مسرحية « ماكبرد » للكاتبة باربارا جاريسون كاشفة القناع عن مؤامرة اغتيال الرئيس الأمريكى كيندى ، وكذلك مسرحية « الولايات المتحدة » لبيتر بروك والتى فضحت جريمة الحرب فى فيتنام •

وفى هذا التيار الجارف •• تيار المسرح والكتاب الملتزمين ، تظهر مسرحية « مارا — صاد » للكاتب الألمانى المعاصر بيتر فايس ، مسرحية جديدة فى كل شىء ••••• جديدة فى شكلها الفنى ، جديدة فى مضمونها الثورى ، جديدة فى المسرح الذى تنتمى اليه ألا وهو « المسرح التسجيلى » الذى يتميز أكثر بتحديده لدور الأديب أو الفنان من حيث ارتكازه على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر ، فضلا عن وقوفه فى مواجهة الاتجاهات المسرحية المضادة التى لاتحتفل كثيرا بالتزام الأديب أو الفنان لأنها أما مشغولة بالبحث فى قضايا ميتافيزيقية خالصة كما يفعل كتاب مسرح العبث من أمثال بيكيت ويونيسكو وآداموف وغيرهم ممن يبحثون عن أصل الانسان ومصيره ، وموقفه من التاريخ والحضارة ، واحساسه بغربته وضياعه فى عصر طغت عليه النزعة التكنولوجية وسحقته عجلات الحضارة الصناعية ، أو مستغرقة فى البحث عن قيم جمـالية

صرفة ومشكلات تكنيكية بحته كما يفعل كتاب المسرح الشعرى من أمثال جان كوكتووبول كلوديل وكريستوفر فراى وغيرهم ممن تستهويهم التكوينات الفنية من نسيج شعرى ، الى ديكور تشكيلى ، الى رقصات باليه ، الى موسيقى تصويرية مطرزة بكافة ألوان الغناء ، وكلها قيم جمالية تثير العجب لما فيها من روعة الصنعة وبراعة الصانع دون أن تثير الاعجاب بما تنطوى عليه من وهج المضمون ودفء الانتماء ٠

فهؤلاء الكتاب جميعا عند بيتر فايس هم دوائر منعزلة تعيش على هامش الحياة المعاصرة دون أن تعترك بعملها وثقافتها فى جوف هذه الحياة ، ودون أن تعبر بأدبها وفنها عن الاحتياجات الملحة التى تفرضها هذه الحياة ٠ وهذا كله على العكس من موقف الأديب الملتزم الذى يقدر مسئوليته ازاء قضايا الانسان الحاضر ومشكلات المجتمع الجديد ، وعلى العكس أيضا من موقف الفنان الهادف الذى يسعى الى قيادة الحياة والمجتمع نحو غايات أبعد مدى ٠

والمسرح التسجيلى كالمسرح الايديولوجى الذى تعبر عنه تجارب القرن الماضى وأوائل هذا القرن ، يتصف بصفة أخرى تعكس رؤية الانسان لهذا العالم كنظام قائم يسعى بكل قواه الى فهمه والسيطرة عليه ، وهى صفة التأثير والتعليم ٠ ويتصل بهذا التأثير والتعليم أو يكرس لخدمتها عنصر تقابله فى المسرح التقليدى كما تقابله فى المسرح الملحمى الحديث بوجه خاص بعنصر التأمل والتعليق ، فالمسرح التسجيلى قد جعل المتفرج هو البطل والدراما التسجيلية بدورها عرفت كيف تفرض نفسها وتتدخل بين خشبة المسرح وصالة الجمهور ٠

لذلك بات من الضرورى ان ننظر الى الأشكال الدرامية الجديدة نظرة الجد والاهتمام لنجد مايبررها فى العصر الذى كانت استجابة له ، واذا كان المضمون الجديد أو المادة الحديثة كما قال الشاعر العظيم جوته قد استلزمت أشكالا درامية غير أرسطية ، فقد وجب ان نبحث عن طبيعة هذا المضمون الجديد ، وتلك المادة الحديثة ٠

ولكن من هو هذا الكاتب الذى تكلمنا عنه طويلا ولكننا لم نره حتى الآن ؟ أو بالأحرى لم نعرف شيئا عن حياته حتى الآن ؟

الواقع أن حياة بيتر فايس هى كتاباته ولاشىء أكثر من هذا ، فليس فى حياته بطولات شامخة ولا أحداث خارقة ، ولا هو ممن يجيدون تدبيج السير الذاتيه ولا كتابة المذكرات الخاصة وانما هو انسان بسيط عاش حياته كما يعيشها الآلاف ، حياة استوائية عادية ليس فيها نتوءات

بل ولا مطبات الا ان يكون حادث فراره هو وعائلته الى السويد فى أثناء الحكم النازى ، ومن ثم اضطراره الى أن يجرع حياة الغربة والاغتراب واضطراره كذلك الى ان ينخرط فى سلك الحياة الجديدة مهما كلفه ذلك من ثمن .

صحيح أن الثمن كان فادحا .. وطنه وأهله وأصدقاؤه وعلاقاته القديمة ، ولكنه استطاع أن يفلسف الواقع ويمنطق الأشياء فيستبدل بوطنه العالم كله وبأهله الانسان جميعا فيصبح بحق المواطن الانسانى العالمى الذى ينتمى للعالم والانسان .

من هنا كانت كراهيته الشديدة بل كفره والحاده بكل نزعة عنصرية ضيقة أو تسلط استبدادى بغيض ، فهو يقول على لسان بطله « مارا » وجه الثورة : « ديكتاتور يجب أن تختفى هذه الكلمة ، أكره كل شىء يذكرنى بالسادة والملوك ، اننى أتكلم عن رئيس ، يمكنه فى وقت الأزمة ... » أن ينتشل المجموع من الوقوع فى قبضة الفرد ، وأن ينتشل الفرد من السقوط فى خضم المجموع ، وهذا ما أضافه بطله الآخر « صاد » وجه الحرية : « ان السجون الذاتية ، أبشع من أكثر الزنزانات صلابة ، وطالما لم تفتح بعد هذه السجون ، فان كل ثوراتكم مجرد سجن للثورة » .

الحرية والثورة اذن هما القيمتان الأساسيتان فى حياة هذا الكاتب . وهما أيضا القيمتان الأساسيتان فى كتاباته ، فقد ظل هذا الكاتب طوال حياته وكتاباته مترددا بين الثورة الاجتماعية ( مارا ) والثورة الفردية ( صاد ) محاولا التوفيق بينهما من أجل ميلاد انسان ثورى بالمعنى الأصيل للكلمة ، انسان تتحقق له مطالبته بتوسيع نطاق الحرية الفردية فى مواجهة الثورة الاجتماعية انسان يدرك بيتر فايس تمام الادراك أنه لا يستطيع أن ينحاز الى أى من جانبيه على حساب الجانب الآخر ، فهو مؤمن بضرورة توسيع نطاق الحرية الفردية للانسان ، ومؤمن فى الوقت نفسه بضرورة الثورة الاجتماعية والسياسية لتحقيق العدالة الاجتماعية .

وتلك هى المعادلة السعيدة التى حاول الكاتب أن يحققها عبر ما أسماه « الطريق الثالث » .. وما عبر عنه بقوله « لما كنت لا أؤمن بأى نظام من نظم المجتمعات السياسية القائمة ، فانى لا أجرؤ على تقديم واحد منها على سبيل المثال .. اننى أنتمى الى طريق ثالث لا أرضى به هو الآخر .. وربما بممارستى الكتابة سوف أكتشف مكانى .. اننى أكتب لكى أكتشف أين أقف » .

وهذا ما حدث بالفعل ، ظل بيتر فايس يكتب ويكتب ، فبعد أن كتب مسرحية « مارا ــ صاد » هذه كتب مسرحية « التحقيق » التى ناقش

فيها الجرائم التى ارتكبها النازى فضلا عن جريمة الجمهورية الفيدرالية فى حق جمهورية ألمانيا الديمقراطية ، ثم عاد وكتب مسرحيتيه الجديدتين عن حرب التحرير القومية فى أنجولا وحقها فى الاستقلال وتقرير المصير ، وعن موقفه من وحشية الأمريكان فى فيتنام ، تلك الوحشية التى ان عبرت عن شيء فانما تعبر عن ضراوة الحرب باعتبارها أعلى وأبشع مراحل الاستعمار حيث تقف أمريكا لا فى مواجهة فيتنام وحدها ولكن فى مواجهة العالم كله ، فهذه الحرب الظالمة لا تقف عند مجرد عدوان أمريكا على انسان فيتنام الطيب وأرضه الخضراء وسمائه الحلوب ، وانما هى فى صحيحها تحد سافر لمجموعة الشعوب البشرية ان لم نقل لضمير الانسان ٠

وعلى ذلك فالفن عند بيتر فايس هو أحد الوسائل التى يستطيع بها الانسان أن يصل الى مرحلة الحرية ، والفن أيضا هو أحد الوسائل التى يستطيع بها المجتمع أن يصل الى مرحلة الثورة ، بل يذهب هذا الكاتب الحر الثائر الى أن حرية الفنان لابد منها لحرية المجتمع كما أن ثورة الفن هى الأصل فى ثورة هذا المجتمع ، فهو يقول : « لكى نقيم ثورة فى بلد ما لابد أن نقيم ثورة فى الفن أيضا ، ومن دواعى التناقض فى بلد اشتراكى أن تكبت حرية التعبير ، فأعظم ما فى الاشتراكية أنها تعد بالحرية الانسانية الكاملة بمجرد هدم جدران الاستغلال الاقتصادى والتفرقة الطبقية » ٠

وهذا معناه أن الفن ، والفن الدرامى بوجه خاص ، ليس أمامه الا التعبير عن هذا الواقع الجديد ، أو التنفيس عنه بالاغراق فى تصوير العالم الباطن بكل ما يجيش به من اضطرابات وأزمات وهموم على العالم الخارجى ، عالم الطبيعة والمجتمع على السواء ، الذى تحطم وتفتت ولم يعد من الممكن التمييز فيه بين الواقع والمظهر أو بين الحقيقة والقناع ٠

وعلى ذلك أيضا فالفنان الملتزم هو الفنان المشروع ، والفن الذى لا يحمل فى أحشائه فكرة ويناقش قضية ويناصر الانسان ليس فنا على الاطلاق ٠ غير أن الالتزام الذى يعانيه الكاتب هنا ليس بمعناه الضيق المحدود والذى يصدر فيه الفنان عن حزب بعينه أو سلطة بالذات ، فهذا النوع من أنواع الالتزام كفيل بالقضاء على فنية الفنان واحالة فنه الى بوق من أبواق الدعاية ، لذلك يحرص كاتبنا على توسيع مفهوم الالتزام بحيث لا يقتصر على الالتزام السياسى الأحادى النظرة ، ولا الالتزام الفنى ذو البعد الواحد ، وانما الالتزام بمعناه الكلى الشامل الذى يشمل العالم ويحيط بالانسان دون أن ينفصل عن العلاقات الاجتماعية والقضايا السياسية التى يتحرك فى داخلها ويدور من حولها ٠ وهذا هو معنى قوله : « انه حتى اذا كانت لدى أعظم فكرة درامية فلن أحولها الى مسرحية أبدا أبدا ما لم تكن تحمل رسالة » ٠

ورسالة الفن على الأصالة هى امكانية فهم العالم وامكانية تغييره ، وضرورة العمل على تحقيق هذا الفهم واحداث ذلك التغيير .

والكاتب المسرحى فى الدراما التسجيلية يتقدم للأمام أو يتراجع للخلف حسبما يشاء ويتابعه المتفرجون حيث ذهب ، وبمقدار ما يستطيع الزاوية أن يدمج المتفرج فى تأمله ، بقدر ما يعبره عن الحدث المسرحى نفسه ، ومن ثم يصبح الحدث بالنسبة للمتفرج المتأمل شيئا يمكن أن يراقبه من أعلى ، وبذلك يبتعد عنه هذا الحدث كما يبتعد هو عنه ، هذا البعد أو الابتعاد أو التباعد هو الذى يضفى طابع الموضوعية على الحدث المسرحى ، ويجرد الشخصيات من فرونيها ويجعلها أشكالا أو نماذج أو أمثلة لفئة من المجتمع أو طبقة من الناس .

ولكن كيف يستطيع بيتر فايس أن يصب هذه المضامين الدافئة وتلك المعطيات الحارة فى الاطار المسرحى الذى يتجانس معها من ناحية ويعمل على ابرازها من ناحية أخرى ؟

ان أكبر مذهبين يسيطران على فن المسرح حتى الآن هما المسرح الوجودى الذى يتزعمه سارتر ، والمسرح الملحمى الذى دعا اليه بريخت ، وعلى الرغم من الخلاف المحورى بين المذهبين من حيث عناية أحدهما بالعالم الداخلى فى علاقته بالحرية الفردية وارتباطها الوثيق بوجود الانسان ، وعنـاية الآخر بفتح نوافذ الروح على العالم الخارجى ، عالم العـلاقات الاجتماعية والسياسية وبخاصة فى تعالقها الحميم بمعيشة الانسان ، على الرغم من محورية هذا الخلاف فان بيتر فايس يرى فيهما معا قصورا وتقصيرا لا يمكن معهما فهم حقيقة العالم ولا طبيعة الانسان ، وبالتالى لا يمكننا أن نحدث فيهما أى تغيير .

وليس أدل على هذا القصور من أن المذهب الوجودى انما يصـور الانسان من جانب واحد فقط فى الوقت الذى يقتصر فيه المذهب الملحمى على تقديم صورة جزئية للحياة ، أما الذى ينشده بيتر فايس فهو استكمال أجزاء الحياة وتجميع أطرافها من أجل الكشف عن وجود الانسان فى مجموعه وتقديم صورة صادقة عن نفسه ومشكلاته وآماله وكفاحه .

وهذا ما عبر عنه بيتر فايس بالانسان الثورى .. الانسان الذى يتحرك داخل أوسع نطاق ممكن من الحرية وخارجه فى سبيل التعرف على المعنى الحقيقى للحياة ، وما اختار له اطار المسرح التشكيلى .. المسرح الذى يوضع بذوره المخرج العظيم ارفن بيسكاتور وبدأه فى ألمانيا الكاتب هوخهوت بمسرحيته الشهيرة « النائب » ومضى فيه كتاب الطليعة الألمان

من أمثال مارتن فالزر وهانيار كيبارد وجونتر جراس الى أن بلغ قمته على يدى كاتبنا المعاصر بيتر فايس ٠

والذى نلاحظه على الدراما التسجيلية هى أن التأمل ليس الا لحظة يعود فيها البطل الى نفسه ليستجمع قواه أو يستريح قبل الدخول فى صراع جديد ٠ انه تأمل لايخرج عن مسار الحدث لانه خيط داخل فى نسيج هذا الحدث ، والفرق بين الراوية فى المسرح وزميله فى المسرح الملحمى ، أن الراوية التسجيلى فى تأمله أو تعليقه لا يندمج فى تيـار المسرح الذى يجرى فوقه الحدث ، بل يسير موازيا له أو خارجا عنه ، بل ان هـذا التأمل أو التعليق هو الخيط الذى يمسك البناء الدرامى بأجمعه ٠

فالمسرح التسجيلى هو أكثر الأطر المسرحية وفاء للنظرة الجـديدة للحياة والانسان ، وأقدرها على ابراز الرؤية الشاملة لكل من التـاريخ والعصر ، فهو باعتماده على أحـــداث الماضى ووقائع التـاريخ ، ومحاولة تفسيرها فى ضوء عصرى جديد مع التركيز على اضاءة الجوانب الاجتماعية وابراز العنصر الانسانى انما يساعد انسان الحاضر على فهم الواقع ، ومحاولة اكتشاف وسائل وغايات جديدة للتغيير ٠

ولكن أية أحداث وأية وقائع تلك التى يرتد اليها الكاتب ليعالجها بهذا اليقين العصرى الجديد ٠

انها بطبيعة الحال الأحداث التى تنطوى على مضمون انسانى عام ومغزى شمولى عميق ، بحيث يستطيع الكاتب أن يقف عنـدها ليفجر ما تنطوى عليه من مغزى وما تحتويه من مضـمون ، مفسرا اياها ذلك التفسير الذى يفرضه منطق العصر وتقتضيه مطالب الحاضر ٠ هكذا لجأ كتاب المسرح التسجيلى الى عرض وقائع ذات أثر فعال على الضمير الانسانى والعالمى مثل محاكمات ايخمان وأوبنهايمر وجرائم النازى ومصرع الرئيس كيندى واختطاف الزعيم بن بركة ، فضلا عن حرب فيتنام ومأساة التفرقة العنصرية فى جنوب افريقيا واضطهاد الملونين فى الولايات المتحدة ، ثم أحـداث الثورة الفرنســية ممثلة فى شخصى جان بول مارا والمركيز دى صاد ٠

وهذا معناه أن صورة العالم أو الرؤية الكونية أو التسجيلية أو ما شئنا من أسماء تعبر عن وجهات النظر الشاملة التى أصبحت طابع العصر الحديث ، هذه الصورة هى فى الواقع لوحة يقدمها الكاتب المسرحى التسجيلى عن عالم الموجودات بأكمله فالانسان الحديث كما يقول الفيلسوف الألمانى مارتن هيدجر يتصور صورة عن العالم أو عن الموجود ، وهو حين

يتصور هذه الصورة انما يضع نفسه فيها ، أو يعرض نفسه ضمن المشهد الذى يصوره ويتصوره •

والواقع أن المزية الكبرى لكتاب هذا المسرح هى حرصهم البالغ على القيمة الفنية الى جوار الواقعة التاريخية بحيث لا تبدو المسرحية تسجيلا للوقائع والأحداث ، وانما تتفتح فيها أيضا قدرة الكاتب على اعمال خياله الفنى واستدعاء ابداعه المسرحى • فمهما تقل الكاتب من سجل الوثائق ومهما استعاد من ملف الأوراق فلا يمكنه أن يكون محايدا بازاء الواقعة التاريخية . وانما هو مضطر بالضرورة الى ابداء رأيه والافصاح عن وجهة نظره « وتتوقف قيمة وجهة نظره على مدى قدرته على اعادة تفسير التاريخ ، وعلى الاستفادة من الأدوات الفنية لتجسيد تفسيره على منصة المسرح » •

والعالم كذلك هو موضوع أحلام الفنان ومستقبله ومستقبل البشرية التى تعيش فيه ، ولذلك أصبحت علاقته بالعالم أو بالموجود فى مجموعة هى رؤية وتصور •

كما أصبح تاريخ العالم الحديث هو تاريخ الصراع والشر ، والدمار والحروب ، والملاحم التى تفرق ما بين الرؤى ووجهات النظر ، وهو صراع مرير يستخدم الانسان فيه كل قدراته فى العلم والتخطيط والتدمير ، بل كذلك فى الفن والخلق والابداع •

ولا يقف الأمر عند هذا الحد الذى يفصح فيه الكاتب عن وجهة نظره بازاء الواقعة التاريخية من خلال اختياره لها من ناحية وطريقته فى عرضها من ناحية أخرى ، وانما المتفرج هو الآخر له وجهة نظر لابد وأن يبديها على ما يقدم أمامه من شرائح الماضى وسلخ التاريخ ذلك لانه اذا كانت الدراما التقليدية تحول المتفرج الى واقع سلبى مكتفية بتركه وقد تطهرت روحه ، وكذلك المسرح الملحمى لا يترك المتفرج الا وقد تغير تفكيره بحيث يصدر أحكاما بعينها على أحداث بالذات ، فان المسرح التسجيلى هو وحده القادر على اثارة خيال المتفرج تاركا له الحرية فى اختيار موقفه وتكوين وجهة نظره فهو وان يكن مسرحا ملتزما الا انه خال من أى الزام •

الحرية الفردية والثورة الاجتماعية : هاتان هما الركيزتان المحوريتان اللتان تدور عليهما أحداث مسرحيته : « اضطهاد واغتيال جان بول مارا كما قدمته فرقة تمثيل مصلحة شارنتون تحت اشراف السيد دى صاد » وهو الاسم الذى اختصر الى « مارا ـ صاد » وعرف بهذا الاختصار • والواقع أنه الاختصار الذى يفى بالمطلوب ، فمارا صديق الشعب هو وجه الثورة الاجتماعية ، وصاد أسير الذات هو وجه الحرية الفردية ، والذى

يهمنا من مواجهة دى صاد بمارا هو ذلك الصراع بين الفردية المتطرفة وبين الدعوة الى التغيير السياسى والاجتماعى » على حد تعبير بيتر فايس ، « من أجل ايجاد الانسان الثورى الجديد » على حد تعبيرنا نحن ٠

والطريف فى هذه المسرحية التى شكلت حدثا هاما حين قدمت على مسارح ألمانيا والسويد وانجلترا وفرنسا والولايات المتحدة أنها مسرحية خالية من الأحداث ، بل خالية من الحدث بمعناه التقليدى فكل الوقائع والأحداث معروفة سلفا كجزء من تاريخ الثورة الفرنسية ، وما على القارىء أو المتفرج الا أن يشاهد رجع صداها ومدى وقعها فى نفوس الأبطال ، فضلا عما تحتويه هذه الأحداث من عصارة فكرية وقيم أدبية وعادة تفسير للتاريخ ٠

وعلى ذلك فعبثا نحاول رواية الحدث المسرحي ، فليس هنا حدث يروى وانما عدة شخصيات لكل منها مضمونها الفكرى ومغزاها الرمزى الى جوار موقفها الدرامى ٠٠ فمارا كما سبق أن قلنا يمثل وجه الثورة ضد الفساد الاجتماعي فهو مناضل ثورى ومفكر تقدمي وصحفى شجاع ، يكتب المقالات النارية التى يهاجم فيها رجال الحكم ، ويؤسس جريدة « صديق الشعب » ليقف الى جوار الفقراء أو من أسماهم باللا أشياء ، ويعمل على قلب نظام الحكم الملكى وقيام ثورة ١٤ يوليو ١٧٨٩ ٠

ولئن اختلف المؤرخون فى تفسير شخصية مارا اختلافا جعل بعضهم يجرده من كل عاطفة بشرية ويخلع عليه البعض الآخر صفات القديسين والشهداء ، فها هو فايس يرى فيه نموذجا للمفكر اليسارى الذى لا يكتفى بالتبشير للثورة الاجتماعية بل ويعمل لها أيضا : « يجب أن نرى مارا كأحد مفكرى ودعاة الاشتراكية ، رغم أن نظرياته الاجتماعية الثورية تحمل كثيرا من الشوائب ، ما ابتعد بها عن الهدف السياسى » ٠

وهذا هو الصدع الذى أدى به الى الموت والهلاك تماما كما يحدث لأى بطل تراجيدى ولذلك نجد الكاتب يواجهه بشخصية أخرى على النقيض تماما سواء فى منطق الفكر أو حركة السلوك ٠٠ انه الماركيز دى صاد الذى يمثل وجه الثورة ضد ضعف الطبيعة البشرية ، فهو رجل اباحى النزعة أحدى النظرة غرق فى ليل الخطيئة والخطأ وقضى أكثر حياته فى السجن لسلوكه المنحرف وفى المصحة العقلية لشذوذه الجنسى ، وفى السجن ٠٠ سجن الباستيل كتب دى صاد عدة تراجيديات وكوميديات وأوبرا وبانتوميم كما كتب عدة مسرحيات شعرية من ذوات الفصل الواحد ، وفى المصحة ، مصحة شارنتون قام دى صاد باخراج العديد من

مسرحياته ليقوم بتمثيلها فى المصحة وكثيرا ما كان يشارك بنفسه فى التمثيل .

والذى يعنينا الآن هو أن شخصياته جميعا كانت تتميز بالاندفاع القهرى نحو تحقيق اللذة عن طريق تعذيب الآخرين مما دفع علماء التحليل النفسى الى تسمية هذا النوع من السلوك « بالسادية » واتخاذ الماركيز دى صاد رمزا لهذا النوع من أنواع الانحراف ، ومن هنا وجد بيتر فايس فى هذه الشخصية المضادة لشخصية مارا ما يعمق الموقف التاريخى ويفجر تناقضاته ويضيف بعدا جديدا الى مفهومه عن الحرية والثورة .

وهذا ما عبر عنه الكاتب بقوله : « لكن شخصية مارا لم تكن تكفى لصنع دراما ، كانت تحتاج الى نقيض لها ، هذا النقيض هو الذى وجدته فى شخصية صاد ذلك أن صاد كان ثوريا ولكن على طريقته الخاصة تلك الطريقة التى نسميها اليوم « بالقوة الثالثة » . كان مارا يقول : « أنا الثورة » لكن جعلته فقط « صوت الثورة » . وكان صاد يهاجم مجتمع عصره حتى أصبح من العسير عليه أن يعيش فيه بعد ذلك ، لقد حفر مقبرته بكلماته ، وبها حكم على مجتمعه بالموت .. مجتمع الرأسمالية » .

انطلق الاثنان اذن من مصدر واحد ، ولكنهما وصلا الى نتيجتين مختلفتين أو متتابعتين صاد مهد الطريق ومارا مشى فيه حتى النهاية . وعلى جانبى الطريق كانت هناك شخصيات أخرى .. صحيح أنها لم تضف أبعادا جديدة ولكنها كانت ظلالا لابد منها لاكتمال الصورة ، على الجانب الأيمن من الطريق كانت تقف شارلوت كوردى هى وعشيقها دوبيريه .. انهما الوجهان المريضان للثورة اللذين يعكس أحدهما التضخم المرضى للذات ويعكس الآخر اختلال الرغبات الذاتية ، انهما الأنا السفلى حسب التقسيم السيكولوجى الأنا التى تنقاد وراء الحس الخالص والغريزة الصماء .. فشارلوت كوردى انسانة مكبوتة اعتزلت الحياة ودفنت أحاسيسها فى عزلة بالدير فكانت نهبا لهلوسات مرضية تركزت فى حلمها الدينى لانقاذ فرنسا وتخليصها من براثن الطغاة ، فالصورة الماثلة فى مخيلتنا حتى استحالت الى عصاب قهرى يسيطر على كل ما تفكر فيه ، هو أن تصبح قديسة تماما كما حدث لكل من جان دارك والقديسة جوديث ... ولذلك فهى لم تقدس شخصا ولم تهب حياتها لأحد ، كل ما تعانيه هو ارادة الموت التى تستجيب لها بلا وعى واستغراق .

ومن هنا كان دوبيريه هو بمثابة رجع الصدى .. فعبثا يحاول أن يستميلها الى حبه ، وعبثا يحاول أن يستميلها الى ذاته .. ولما كان دوبيريه نائبا جمهوريا حرا ووطنيا محافظا من الجيرونديين ، كان من السهل على

الكاتب أن يعبث بأحلامه التقليدية وآرائه المحافظة فتنتهى كل محاولاته العاطفية مع كوردى بالاحباط ومن ثم يصاب الهلوس الجنسى ويكون مآله مستشفى الأمراض العقلية ... انهما وجهان لعملة واحدة الجنس الذى يؤدى اما الى الدير أو الى المستشفى .

وهناك على الجانب الآخر من الطريق ... طريق الحرية والثورة يقف كل من كوليبيه وجاك رو ، الأول ليبرالى حر يرتدى قناع الثورة ومن وراء هذا القناع يصـالح كل الأطراف ويتحين كافة الفرص لكى يحقق أغراضه الخاصة ومطالبه الذاتية دون نظر لأى اعتبار ، انه صديق الجميع وفى الوقت ذاته جلاد الجميع ، أو هو باختصار الوجه الانتهازى للثورة .. أما الآخر فهو قس خلع مسوح الرهبان وتحول الى اشتراكى متطرف ، وأخذ ينادى بالقيم الثورية وضرورة التغيير لا على طريقة مارا الغاضبة ولكن مع ميل عاطفى للاستقرار ، وذلك هو هنا بمثابة المحرك الذى يدفع بالموقف مع الأزمة ، ويمثل أيضا على حد تعبير بيتر فايس « الأنا العليا التى يعيش بها مارا نظرياته » . انه باختصار يعكس الوجه العـاطفى للثــورة .

وثمة شخصيات أخرى كثيرة وضعها الكاتب وضعا وظيفيا هادفا لانها بمثابة الخلفية التى لابد منها لمؤخرة الصورة ، أو الأرضية اللازمة لوقوف الأبطال انهم جموع المرضى والمرضين والممرضات ، يضاف اليهم المغنون الأربعة والموسيقيون الخمسة وباقى الأفراد الذين يرتدون قبعات الثورة ، وعلى رأسهم جميعا يقف المنادى الذى هو بمثابة رئيس الجوقة أو الكورس أو فرقة المنشدين . ان كلا منهم يرى الثورة من خلال مطالبه واحتياجاته ، ويفسر الحرية التفسير الذى يفى بهذه المطالب والاحتياجات فهم ينضمون الى الثورة ويطلبون من الثورة أن تعطيهم كل شىء .. سمكة .. حذاء .. قصيدة .. زوجا آخر .. امرأة أخرى .. ذلك لان الثورة معناها تحقيق الكفاية الاجتماعية كما تعنى الحرية تأكيد الذات الفردية .. فالحرية هى غاية الكل ، والثورة هى طريق الجميع .

وبعد ، فتلك هى المعادلة الصعبة التى حاول بيتر فايس أن يحولها الى معادلة سعيدة ، سالكا الى ذلك طريق الفن والفن الثورى الأصيل ، الفن بكافة أشكاله وشتى مظـاهره بالكلمة المقروءة والنغمـة المسموعة والصورة المرئية ، فهذه كلها أدوات فى يد الفنان يستطيع أن يخوض بها معركة الحياة ويدافع بها عن قضية الانسان ... فحرام وأكثر من حرام أن ينعزل الفنان ليناجى القمر أو يتغنى بالنجوم وهناك انسان يموت وآخر جائع وأخير يعانى عذاب الحريق .

فليس فنانا على الحقيقة من يكتفى بتصوير الواقع دون أن يعمل على تغييره ، ومن لا يخاطب المجتمع من أجل التأثير فيه لانه اذا كان الفن بلا جمهور يعنى المهزلة فان الجمهور بلا فن يعنى المأساة . وبمقدار ما يأخذ الفنان من الجمهور عليه أن يعطيه وأن يقف الى جواره لكى يكون بحق شاهد اثبات على هذا العصر .



## المسرح الغاضب عند شيلاديلانى

انســانة موهــوبة ترى بوضوح وتعبر
بصدق • تغمس قلمها فى دموعها لتكتب
عن عذابهــا وعذاب جيل بأسره الجيــل
الغاضب الذى تحولت أحلامه الى عيدان
حطب فوقها انسان مصلوب •

تعتبر الكاتبة شيلاديلانى من أشهر كتاب الدراما البريطانية المعاصرة ، وواحدة من كتاب الطليعة أو كتاب الجيل الذين يطلقون على أنفسهم أو يطلق عليهم النقاد اسم « الجيل الغاضب » . وقد استطاعت هذه الكاتبة أكثر من زملائها أن تحقق نجاحا كبيرا فى الأوساط النقدية والجماهيرية على السواء وأن تشق طريقها فى حقلى النشر والمسرح ، كل هذا وهى فى سن باكرة ، وكل هذا بفضل مسرحيتين اثنتين فقط لاغير . لهذا فهى عند كثير من النقاد الند الانجليزى للكاتبة الفرنسية الشهيرة .. فرانسواز ساجان .

وفرق مابين الكاتبتين أن شيلا بريطانية وفرنسواز فرنسية ، الأولى تعبر عن همومها وهموم الشباب الأوربى المعاصر من خلال التجربة اللندنية ، والأخيرة تعبر هى الأخرى عن أحزانها وأحزان الفتاة الغربية من خلال التجربة الباريسية . أما أوجه الشبه بين الاثنين فتتمثل فى أن الواحدة منهما ليست فيلسوفة ولا رائدة ولا هى صاحبة اتجاه ، ولكنها انسانة موهوبة .. تحس بانفعال وترى بوضوح وتعبر بصدق . تغمس قلمها فى دموعها لتكتب عن عذابها وعذاب جيل بأسره . الجيل الغاضب الذى تحولت أحلامه الى عيدان حطب فوقها انسان مصلوب . هو انسان هذا العصر .

وهكذا كما يقول أحد النقاد يسيىء فهم شيلاديلانى كما يسيىء فهم فرانسواز ساجان من يظن أنها مفكرة أصلية ، أو ينسب اليها مذهبا أدبيا محددا ، ويحسن فهمها من يعتبرها نموذجا لجيل حقيقى يعيش فى أوربا فى الوقت الحاضر ، وينظر الى مؤلفاتها على أنها تعبير بالكلمة المقروءة والنبرة المسموعة والصورة المشاهدة عن صميم كيانه وعميق وجوده .

ولكن كيف ظهرت هذه الكاتبة ، أو كيف ظهرت مدرسة الغضب التى تنتمى اليها هذه الكاتبة ؟ للاجابة عن هذا السؤال لابد لنا من أن نعود بتاريخ السنين الى الوراء لنقف عند بريطـانيا فى عام ١٩٥٦ وقد أطبقت عليها الأزمات من كل جانب .. أزمات سياسية وأزمات اقتصادية وأزمات اجتماعية وأزمات فى صميم الانسان ، فهى السنة التى وقع فيها العدوان الثلاثى على مصر ، وهى السنة التى نشبت فيها الثورة فى المجر ، وهى السنة التى بدأت فيها أزمة السوق الأوربية المشتركة ، وهى السنة التى تصدع فيها حزب المحافظين ، وأخيرا هى السنة التى ظهرت فيها مسرحية جون أوزبورن « أنظر وراءك فى غضب » وسـمع الرأى العام البريطانى « جيمى بورتر » بطل المسرحية وهو يصرخ من أحشائه : « نحن نأخذ طريقة طهو طعامنا من باريس ، كما نأخذ سياستنا من موسكو ، أما الأخلاق فنتعلمها من بور سعيد » . وسرعان ما تكتسى هذه الصرخة بكلمات مبحوحة وشعور حزين : « أوه .. يا الهى .. كم أشتاق الى القليل من الحماس الانسانى المألوف .. مجرد حماس .. هذا كل ما أوده وأتمناه لم لا نقوم بممارسة لعبة صغيرة .. دعونا نمثل .. دعونا نتظاهر .. دعونا نشعر بأننا كائنات بشرية ، وأننا نعيش فى الواقع .. دعونا نتظاهر بأننا بشر » .

هذه الصرخة هى التى صـارت علامة على جيل بأسره من الكتاب والأدباء والنقاد ، جيل يصرخ عاليا فى وجه المجتمع الانجليزى المتحفظ الذى لا يميل الى الغضب ولا يجنح الى السخط بحكم الطبع والمزاج ، ولكنه الجيل الذى استطاع أن يؤكد وجوده بزعامة جون أوزبورن ، وانتماء أرنولد ويسكر وجون بنتر وشيلا ديلانى فى المسرح ، وجون وين وكنجسلى اميس وكولن ويلسون فى الراوية وفيليب لاركن فى الشعر ، الى جانب غيرهم من الغاضبين بطبيعة الحال . ويميل بعض النقاد الى ادراج صمويل بيكيت وايريس ميردوخ الى قائمة الغاضبين . والذى يهمنا الآن هو ان هذه الصرخة الغاضبة هى التى التقطهـا الكاتب الشاب كولن ويلسون فمنطقها وفلسفها وأقام عليها كتابه الشهير « الغريب » أو « اللامنتمى » الذى أصبح انجيل الشبيبة البريطانية فى ذلك الحين . ففى هذا الكتاب شخص كولن ويلسون أمراض هؤلاء الشبيبة فى النصف الثانى من القرن العشرين ، فردها جميعا الى مرض واحد هو مرض الغربة أو اللا انتماء ، فهم جميعا يشعرون بالغربة النفسية أو الاغتراب الروحى بعد أن فقدوا القدرة على الانتماء الى أى شىء أو الارتباط بأى شىء .. فكل شىء فقد معناه وكل شىء فقد جدواه ، وأصبحوا يجترون اللاجدوى ويمضـغون اللامعنى . يتعاطون الشىء الحزين ويبصقون فى وجه العصر .

فهم غرباء ولايستطيعون أن يصبحوا أقارب ، ضائعون ولا يستطيعون أن ينتموا ، متوحدون ولا يستطيعون أن يتكاثروا بالكثرة ، فالكل ضائع ـ والكل تائه ، والكل لايشعر بأحد أو يشعر به أحد :

والذى يعنينا الآن هو أن هذه الصرخة بوجهيها ٠٠ الأدبى الذى يمثله جون اوزبورن ، والفلسفى الذى يمثله كولن ويلسون كانت نقطة تجمع التقى عندها عدد كبير من الأدباء الشبان الذين طالبوا بتغيير الأسس التى يقوم عليها النقد ويقوم عليها التقويم سواء فى الفن أو فى الحياة ، ولم يكتفوا بالمطالبة بل لجأوا الى اصدار « بيانات أدبية » كان لها من الدوى ما لم يكن لطلقات الرصاص ، فجاء فى البيان الأول :

« يجب علينا أن نفكر جديا فى مناقشة الكثير من الحقائق الجامدة التى استقر عليها مفهوم الحياة وبالتالى مفهوم فن عندنا ٠٠ ولا فرق عندنا بين الفن والحياة ٠٠ وانه فى العصور التى كان الفن فيها شيئا آخر غير الحياة لم نجد الا نماذج هزيلة من الانتاج الفنى ، ولا يمكن أن يقول الفنان شيئا الا بجنون دستويفسكى وتضحيات تولستوى ووهج شكسبير » ٠

وهكذا لم تجد الاذاعة البريطانية ولا الهيئات العلمية ولا المجلات الأدبية ولا مجلس العموم ، لم يجدوا جميعا بدا من الاعتراف بهذه الموجة الشابة العنيفة التى تطلق على نفسها أو يطلق عليها النقاد اسم « الأدب الغاضب » أو « الأدباء الغاضبون » ٠

والنقاد شأنهم دائما فى كل مكان ، كان لابد لهم من أن يختلفوا فى موقفهم من هذه الموجة الجديدة ، فالبعض أيدها والبعض الآخر عارضها والبعض الأخير آثر أن يتخذ منها موقف الحياد الثقافى ، من المؤيدين كارل بود ومن المعارضين ج٠ ب٠ بريستلى ومن المحايدين ستانلى ادجار هايمان٠ يقول الأول فى مثال له عن أدب الخمسينات ان جيمى بورتر بطل مسرحية « أنظر وراءك فى سخط » هو المنطق الحقيقى لهذه الظاهرة الأدبية التى تطلق عليها الصحافة اسم « الجيل الغاضب » ، فهو لا يتكلم ولكنه يعوى ، وعواؤه له ما يبرره فكل شىء فى انجلترا أصبح يدعو الى السخط ٠٠ النظام الملكى العتيق الذى لا يعدو أن يكون مهزلة ، الكنيسة البالية اللعينة التى لا تعدو أن تكون ضريحا ، مجلس العموم التقليدى الذى يعبث بمصير الأسد البريطانى بعد أن وهن وشاخ وبعد هذا كله ٠٠ الطبقة البورجوازية العفنة التى يحتقرها ويتحداها ويناصبها العداء ٠

ولكن عطف كارل بود على بطل جون أوزبورن وطبقته يقابله هجوم شديد من جانب بعض الأدباء من أمثال ج٠ ب٠ بريستلى الذى لا يرى

فى أبطال الأدب الغاضب سوى جماعة من الشباب الافاق الذى يتظاهر بالسخط على الأوضاع لا حرصا منه على الاصلاح ولكن رغبة فى الحصول على أكبر قدر ممكن من المكاسب ، فهو وصولى نهاز يرتدى ثياب الثورة ٠

أما ستانلى ادجار هايمان فيرى أن ظهور الأدب الغاضب فى بريطانيا يرجع الى فشل دولة الرفاهية فى تحقيق المساواة بين الجميع وحل كافة المشكلات الاجتماعية ، فأبطال هؤلاء الكتاب الغاضبين ينتمون اجتماعيا الى أصول بروليتارية أو بورجوازية صغيرة ، ولكنهم يرتقون السلم الاجتماعى بفضل ما يمتازون به من ذكاء وما يبذلونه من جهد ٠ وهكذا يصبح البطل الغاضب معلقا بين طبقتين : الطبقة الفقيرة التى انحدر منها ، والطبقة الجديدة التى أصبح تعليمه يؤهله للانتماء اليها وتكون النتيجة أنه يحتقر كلتا الطبقتين ٠٠ يحتقر الأولى لفقرها ووضاعة شأنها ، ويحتقر الثانية لانه يظهر فى وسطها كما يظهر محدثو النعمة فى بلاط الأمراء ٠

والذى يهمنا الآن هو تلخيص ملامح هذه المدرسة ، التى أصبحت كائنا حيا يمشى فى الساحة الأدبية العالمية ، فمن الخطأ كل الخطأ أن نتوهم أن هؤلاء الأدباء جميعا يشتركون فى اتجاه فكرى أو سياسى واحد ، وأن وجود بعض أوجه الشبه بينهم لا يعنى بحال من الأحوال انتماءهم الى مدرسة فكرية أو سياسية واحدة ٠

ان هـذا الجيل الذى يعرف بالغضب قد يكون ساخطا على بعض الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية الغضة فى انجلترا ، ولكن سـخطه لا ينبغى أن يعمينـا عن الكثير من مظـاهر محافظته الفـكرية والأدبية ٠

والملاحظ أخيرا هو أن موقف النقاد من أدب هذا الجيل أبعد ما يكون عن الاجماع أو حتى عن الاتفاق لذلك ينبغى علينا وسط هـذه الرؤية الضبابية أن نلمس أدب هذا الجيل بأصابع أيدينا دون أن نسمح لأحد أن يفكر لنا أو أن يفكر بدلا منا ٠

وعلى الرغـم من اتفاق النقـاد على ثورية مضمون الأدب الغاضب واختلافهم فى تقويم هذا المضمون ، فانهم جميعا متفقون على أن هؤلاء الأدباء تقليديون أساسا فى انشائهم الأدبى ، محافظون أصلا فيما يتعلق بشكل العمل الفنى ٠ ويرى ستانلى هايمان أن الناس لم يسيئوا فهم أية حركة أدبية مثلما أساءوا فهم حركة الأدب الغاضب ، فالجميع يتحدثون عن ثوريتهم دون أن يلتفت أحد الى موقفهم الشديد المحافظة فيما يتعلق بشكل العمل الأدبى أو الفنى ، ففى رواية « جيم المحظوظ » لكنجزلى أيمس محافظة أدبية ظاهرة ترتد بها الى تقاليد الرواية الكوميدية كما كانت تكتب

فى القرن الثامن عشر . وفى مسرحية جون أوزبورن « أنظر وراءك فى غضب » عود الى الأسلوب الذى عهدناه فى مسرح برنارد شو ، وقل ذلك أيضا فى أعمال كل من أرنولد ويسكر وهارولد بنتر وشيلا ديلانى فى المسرح ، جون وين وجون برين ودوريس لسنج فى الرواية ، وفيليب لاركين فى الشعر . فهؤلاء جميعا ساخطون فى أدبهم على الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية فى انجلترا المعاصرة ، ولكن سخطهم لا يمتد الى الكثير من مظاهر المحافظة التى نراها فى شكل هذا الأدب .

وعلى الرغم من أوجه الشبه بين كتاب الجيل الغاضب ، على الرغم من وحدة الهدف ووحدة المضمون الفكرى ، فهناك فروق فردية كبيرة بين كتاب هذا الجيل تجعل الواحد منهم واحدا بالمعنى الصحيح ، أعنى أن له خصائصه الفذة ومميزاته الفريدة التى تجعله واحدا لا يشاركه آخر فى هذه الواحدية . فهم جميعا مواهب شابة غاضبة دون الأربعين وأحيانا دون الثلاثين وهم جميعا ينتمون الى الطبقة العاملة الجديدة التى يطلق عليها اسم « الميروتوكراسى » أى الطبقة المتميزة عن جدارة واستحقاق ، الا أن طابعهم المميز هو تباين اتجاهاتهم الفنية تباينا واضحا ، ورفضهم فى اصرار الانتماء الى مدرسة من المدارس والانطواء تحت زعامة كاتب بالذات ، ورغبتهم الأكيدة بعد هذا كله فى التوصل عن طريق التجربة والخطأ كل الى أسلوبه الخاص .

وهكذا نجد أنه فى الوقت الذى تتميز فيه نبرة جون أوزبورن بالغضب الهتافى والانفعال الحاد ، تتميز نبرة جون أردن بالدقة والروية والتفكير ، وفى الوقت الذى يجمع فيه هارولد بنتر بين الألم الباسم والحزن العميق ، يجمع أرنولد ويسكر بين دفء الاحساس ونعومة التعبير، وبينما تتراوح لهجة براندان بيهان بين الحدة والمرارة والبغض اللعين ، تتراوح لهجة بيتر شيفر بين اللين والتسامح والتهكم الأسيان .. وبين أولئك جميعا وهؤلاء تقف كاتبتنا الشابة شيلا ديلانى .. صبية فى عمرها ولكنها راشدة فى تجاربها وناضجة فى قدرتها على التعبير ، فهى تحس أحاسيس هذا الجيل لانها من أبنائه ، وتعرف كل شيء عن فتياته لانها فتاة ، وكل شيء عن فتياته لانها أيضا فتاة .

ولدت شيلا ديلانى حيث نشأت ، فى مدينة سالفورد الصناعية بمقاطعة لانكشير ، وكان ذلك فى عام ١٩٣٩ . وكان نموها بطيئا متأخرا ولكنها استطاعت بشيء من القهر الأبوى أن تواصل دراستها حتى التحقت باحدى المدارس الثانوية الحديثة . وفكر أبواها فى الحاقها بأحد المعاهد العليا ، ولكنها كانت قد فقدت شهيتها لكل تعليم جامعى وآثرت أن تترك

الدراسة وهى بعد فى السادسة عشرة من عمرها • ولانها لم تحصل على أية مؤهلات ولا كانت لها كفاءات من نوع خاص قبلت شيلا ديلانى أول ما عرض عليها من عمل •• وظيفة فى أحد المصانع الميكانيكية • وباحساس وجيع بالعبث واستواء الطرفين جلست شيلا ديلانى لتسجل تجربتها المعاشية الأولى فى شكل رواية مسرحية فكانت هذه الرواية هى « طعم الشهد » التى كتبتها وسنها سبعة عشر عاما •

ولكن لماذا فى شكل رواية مسرحية وليس فى شكل قصة أو قصيدة من الشعر ؟

لانها على حد تعبيرها كانت قد شاهدت احدى مسرحيات تيرانس راتيجان تطوف بها احدى الفرق المسرحية ، فحدثتها نفسها : « اذا كانت هذه هى « الدراما » فأنا أكتب أفضل منها » •

ولكن شيلا ديلانى على العكس من كثير من الشباب الذين يراودهم نفس الخاطر ، وضعت هواجسها موضع التنفيذ وجمعت نفسها لتكتب وترى ما اذا كان ذلك صحيحا • وكانت النتيجة مسرحيتها الأولى هذه « طعم الشهد » •

ويرجع الفضل فى تقديم هذه الكاتبة الى جـون ليتلوود المخرجة الانجليزية المشهورة التى استطاعت برياستها لفرقة العمل المسرحى أن تنافس شركة المسرح الانجليزى وأن تنتزع منها القيادة فى مجال الدراما المعاصرة ، وذلك بواسطة احيائها لعدد كبير من المسرحيات الكلاسيكية ، وتقديمها لعدد كبير من المواهب الشابة ، وانشائها لمسرح تجريبى يحضره جمهور من الطليعة على استعداد لتقبل كل ما هو جديد •

والمعروف عن أسلوب هذه المخرجة أنها وممثليها يعدلون فى النص ساعة اجراء البروفات ، ويدخلون عليه من التعديلات ما تمليه خشـبة المسرح الى جانب اقحام بعض الحيل المسرحية التى تنتمى الى « الميوزيك هول » كتوجيه الكلام الى الجمهور مبـاشرة ، واعلان دخول الشخصية وخروجها بمقاطع موسيقية ، واستخدام قطع حقيقية من الواقع فى بناء الديكور كل هذا بقصد تقديم عمل مسرحى يمتاز بالواقعية المبكرة •• حيث كل شىء يشبه الحياة ، أو كل شىء أكبر من الحياة •

هذا الأسلوب فى الاخراج هو الذى يبقى على سلامة الجوهر الواقعى للمسرحية •• أعنى العلاقات الهامة بين الأم وابنتها من ناحية ، وبين الابنة وطالب الفنون المصاب بالشذوذ الجنسى من ناحية أخرى ، كما أنه يساعد المتفرج على تبديد الشكوك التى تساوره بشأن الشخصيتين الأخريين •• البحار الزنجى وزوج الأم الجديد •

وعقدة المسرحية بسيطة بما فيه الكفاية ، فالشخصية الرئيسية واسمها هيلين تحترف الدعارة وان تكن قد أصبحت ضعيفة خائرة وابنتها الطالبة جوزفين تعيش معها فى غرفة على السطح فى أحد الأحياء الفقيرة وأخيرا تقرر الأم أن تتزوج من آخر عشاقها « بيتر » تاركة ابنتها جوزفين تهوى بين ذراعى أحد البحارة الزنوج ، وعندما تعود لنلتقى بها تجدها وقد أصبحت حاملا تعيش في غرفتها على السطح فى رعاية جيوفرى طالب الفنون الجميلة ، الذى يبذل قصارى جهده فى تهيئة المكان وتوفير الملابس لاستقبال الطفل الوليد ٠

ولكن هذه الأغنية الحلوة ٠٠ أغنية الحياة سرعان ما تنقطع بحضور هيلين ، الأم التى فشلت فى زواجها فقررت العودة الى غرفتها والى ابنتها على ألا يكون بينهما ثالث غريب ، وهكذا يضطر جيوفرى الى الرحيل ولما يستمع الى آخر كلمات الأغنية ، ولما يشهد فجر الميلاد ٠

وقد يبدو لأول وهلة أن المسرحية خالية من « الأفكار » التى يمكن عزلها والنظر اليها على أنها شىء فى ذاته ، أو شىء مستقل عن السياق الدرامى ٠ وقد يبدو أيضا أن الانسان لن يفهم المسرحية اذا حاول تناولها بمعزل عن خشبة المسرح ، أو عن الممثلين الذين قاموا بأداء الأدوار ، فالشخصيات اما باهتة أو متساوية فى درجة البهتان ، والحدث على المسرح لا يمكن بسهولة ادراك ما فيه من ثقوب ٠

ومع ذلك فان درجة الصدق فى المسرحية ٠٠ الصدق فى التعبير والصدق فى التصوير لكفيلة وحدها بأن تعلو على ما فى السياق من نقص، وأن تداوى ما فيه من جروح ٠ فالشخصيتان المتقابلتان رغم ما بينهما من تشابه هيلين الأم وابنتها جوزفين على درجة عالية من التفرد ، والعلاقة بينهما على درجة كبيرة من المعقولية ، لذلك كان موقفهما موقفا استثنائيا أو موقفا غير سوى على الرغم مما فيه من عدم استحالة ، فجوزفين مثلا هى الامتثال الوجودى لأشواق الفتاة المعاصرة : « اننى فى الواقع أعيش نفسى ، وأحيا حياتى ٠٠ أليس كذلك ؟ » ٠

فهى تتقبل الحياة كما هى دون أن تبحث لها عن مخرج أو خلاص ٠٠ سواء فى الزمن أو فى المكان ، وحتى عندما تتخذ لنفسها عشيقا غريبا عنها ٠٠ تتخذه للهنا وللآن ٠ فهى لا تبذل أية محاولة للخروج من غرفتها القذرة عندما تهجرها أمها ، ولا ترغب حتى فى الذهاب الى المستشفى عندما تحس بآلام الوضع ، ولا تبدو ثائرة متمردة الا عندما تصرخ : « لا أريد أن أكون امرأة ولا أن يكون لى طفل ، كل ماأريده هو ان اكون فتاة حديثة تعيش نفسها بلا وداع وتحيا حياتها بلا هدف » ٠

وهيلين هى الأخرى امرأة واقعية ولكن بطريقتها الخاصة فهى تبذل عدة محاولات للهروب دون أن تنجح منها واحدة ، ولذلك نراها عندما تسير بها الأمور على غير ما يرام لا تشعر بالتعجب ولا يبدو عليها الانزعاج ٠

ففى الفصل الأول نستمع اليها وهى تحكى لكل من بيتر وجو قصة غرامها القصير من ذلك الرجل الأبله الذى أنجبها ابنته الوحيدة « جو » ثم فر هاربا ، تحكيها ببساطة وسخرية وكأنها تقرأ قصة قصيرة ، وبنفس النبرة نسمع اليها أيضا وهى تلقى خطبتين محكمتين عن الحياة والموت فنتعرف عليها من الداخل كما سبق لنا أن عرفناها من الخارج ٠ وكذلك نستمع الى خطبة جيوفرى فى بداية الفصل الثانى وهو يحكى عن قصة سقوطه فى نوع من الاستيطان أو التفريغ الباطنى ، لقد أخفق فى حب فتاة وهو فى سن المراهقة فقد ثقته بنفسه ، وبدلا من أن يبحث عن موضوع آخر يبادله الحب ، جعل من ذاته موضوعا فهوى الى حضيض الشذوذ الجنسى ٠ وبيتر يشبه هؤلاء جميعا رغم ما بينه وبينهم من اختلاف ، أو يختلف عنهم رغم ما بينه وبينهم من تشابه ، فعلى الرغم من أنه لم يتجاوز السابعة عشرة عاما الا أنه يتكلم بلهجة الشيوخ أو الكهول ، لغة فيها حذلقة ، وصوت فيه تهدج ، وأسلوب لا يخلو من التهكم والسخرية ٠٠

ففى الفصل الثانى مثلا عندما كان زواجه من هيلين يبدو كما لو أنه موفق وسعيد يكتشف بيتر من وراء لهجته الساخرة عن قلب طفل رحيم يشتاق اشتياقا حقيقيا الى الحب ، فهو يقترح على زوجته قبل زيارتهما لجو أن يأخذا معهما الطفل بل وجو أيضا ان كانت توافق على ذلك ٠

هذه هى أنماط الشخصية التى تقدمها لنا شيلا ديلانى ، والذى يهمنا الآن هو أن هذه الشخصيات ــ كما هو واضح ــ تتصل حياتها وتستمر فى هذه الحياة ، تتقبلها كما لو كانت مقولة جاهزة أو معطى ثابت ، وتستمر فيها دون أن تشكوا أو تتلوى ٠ صحيح أنها غاضبة ولكن غضبها يتجه اليها هى ولايتجه الى الأشياء فهى لاتعرف شيئا اسمه الحظ ولا شيئا اسمه القدر ولا شيئا اسمه المصير ، كل ماتعرفه هو أن هناك انسانا يأتى الى الحياة ، وأن الحياة هى القطب السالب والانسان هو القطب الموجب ، وبتلاقى القطبين يتم التفاعل وتنشأ الأشياء ٠

فعلى العكس من جيمى بورتر وشركاه ، نجد أن « جو » ليست غاضبة ولا هى تعامل الآخرين بغضب ، كل ما هنالك أنها تنظر للحياة نظرة عملية ، نظرة من يمارسها فعلا ولا يفلسفها أو يتلقاها بالتأمل والتفكير ، انها باختصار نظرة من يعرف جيدا أن مصيره بيده وعلى عاتقه

وحده تقع مسئولية هذا المصير • فليس فى حياة الانسان المعاصر شىء فى الدين اسمه الجزاء ولا شىء فى الأخلاق اسمه الضمير ولا شىء فى المجتمع اسمه القانون ، فالسماء فى داخل العالم وليست خارجه ، وليس لكل شىء أصل وصورة ، هناك أصل واحد فقط لصور كبيرة ، أو صور كثيرة لأصل واحد ولكنه غير موجود •

والواقع أن نجاح شيلا ديلانى فى مسرحيتها الأولى « طعم الشهد » لايرجع فقط الى طرافة الموضوع الذى عالجته هذه المسرحية ، وهو موضوع الحب المتكافىء والزواج غير المتكافىء فى مجتمع ملىء بالمتناقضات ، وفى عصر نسيطر عليه النزعة التكنولوجية ، وانما يرجع أيضا الى الأسلوب الحسى الفريد الذى يمتاز بمحاولتها الوصول الى قلب الجمهور لاعن طريق عقله بل عن طريق حواسه ، فهى تحاول أن تصل الى الناس عن طريق عيونهم بامدادهم بالصورة الحسية ، وعن طريق آذانهم باثارة أنواع بعينها من الصخب والعنف •

ولاشك أن هذا الأسلوب الحسى الفريد كفيل بالسيطرة على الجمهور لاعن طريق الانصات الى الحوار وربطه ربطا موضوعيا فى العقل ، وانما عن طريق تراكم الصور الحسية والانفعالات المادية التى تحدث فى مجموعها الانفعال الكلى العام ، وتؤدى فى مجموعها الى ابراز المعنى الشامل للمسرحية •

ولما كانت الكاتبة قد اختارت بطلتها فتاة صغيرة السن ، وجعلت موضوع المسرحية كله تجسيدا لرؤية هذه الفتاة ، فقد عمد النقاد الى القاء هذا السؤال : ماذا يحدث حين تخرج هذه الكاتبة بطلتها من سن المراهقة الى سن البلوغ ، هل تستطيع أن تسيطر على العالم الخارجى كما سيطرت على العالم الداخلى من خلال فتاة مراهقة ؟

وكانت اجابة شيلا ديلانى هى مسرحيتها الثانية « الأسد العاشق » التى تمتاز عن الأولى بما فيها من طاقة شاعرية أغزر ومقدرة تكنيكية أكبر ، فضلا عما فى موضوعها من قربى الى نفس القارىء أو المتفرج •

وخطوط العرض فى المسرحية بسرعة سريعة وايجاز شديد ، هى أن أسدا رأى بمحض الصدفة فتاة عذراء على جانب كبير من الجمال وهى تخطر فوق المروج الخضر فوقع فى حبها ، هذه الفتاة هى ابنة رجل يسمى « فورسنر » ، وكان « ناى » وهو اسم الأسد العاشق مندفعا فى عاطفته الى الحد الذى لم يحتمل معه الحياة بدون أن يتزوجها ، وعلى ذلك عقد عزمه دون تردد أو تأخر على أن تفاتح والدها فى الزواج من ابنته ، ولكن الوالد الذى علاه شعور الاستغراب فى بادىء الأمر لتقدم الأسد بطلب

الزواج سرعان ما عاد ففطن الى انه لو استجاب لهذا الطلب لكان عليه أن يخضع الأسد لسيطرته • وعلى ذلك وافق الأب على أن تكون موافقته مشروطة بشروط أهمها مراعاة أنه لما كانت الفتاة صغيرة السن رقيقة الطبع ، كان على الأسد أن يوافق على أن تهشم أنيابه وتنتزع مخالبه حتى لا يتمكن من ايذائها أو على الأقل من افزاعها بمنظره الرهيب وكان الأسد غارقا فى الحب لدرجة أنه لم يمانع فى ذلك ، وسرعان ما أصبح بفضل مكر فورستر ودهائه منزوع المخلب والناب •

ولا شك أن المغزى العميق الذى تحتويه هذه المسرحية والذى يتجسد فى العديد من المشاكل والعديد من الصعاب ، وهى مشاكل وصعاب بعضها مما يهم الشباب والبعض الآخر مما يهتم به الطاعنون فى السن ، يجعل لهذه المسرحية طعما يفوق « طعم الشهد » لانه يخلصنا فى النهاية الى أن ما فى مسرحية « الأسد العاشق » من صراع هو نفسه ما فى الحياة من صراع ، وصحيح أن الصراع لا يصنع حياة ، ولكن لابد من الصراع لكى تكون هناك حياة •

# المسرح الموسيقي عند ريتشارد فاجنر

ان ما أتعلمــه هنــا أراه ، وما أسمعه
وأفكر فيه لهو شيء يفـوق الـوصف ،
وصـدقوني اذا قلت لـكم ان شوبنهور
وجوته ، وأسخيلوس وبندار لا يزالون
على قيد الحياة ٠

أحد ثلاثة كبار استطاعوا بحياتهم وأعمالهم أن يحدثوا ثورات كبرى فى بلادهم وخارج بلادهم على السواء ، وهى ثورات استطاعت أن تغير ملامح القرن التاسع عشر وأن تفتتح القرن العشرين : أحدهم هو « دارون » قائد الثورة البيولوجية التى نقلت الانسان من كائن سماوى هبط الى حيوان أرضى ارتقى ، والآخر هو « ماركس » قائد الثورة الاجتماعية التى حررت أيدى العمال من سيطرة رؤوس الأموال ، وانتزعت خبز الكادحين من أنياب الطبقة البورجوازية ، والأخير هو « فاجنر » قائد الثورة الفنية التى خلقت الدراما الموسيقية خلقا جديدا ، خلقا اجتمع فيه الفكر والموسيقى والشعر والغناء وسائر الفنون المسرحية الأخرى على نحو يذكرنا بما كان فى التراجيديا اليونانية من فن متكامل ، وعلى نحو يحقق للانسان نهضة عامة شاملة ، هى النهضة التى قال عنها ( نيتشه ) « ان ما أتعلمه هنا وأراه ، وما أسمعه وأفكر فيه لهو شىء يفوق الوصف ، وصدقونى اذا قلت لكم ان شوبنهور وجوته ، واسخيلوس وبندار لا يزالون على قيد الحياة » ٠

وكان أول ما صمم عليه هؤلاء الثلاثة أن يتولوا بأنفسهم قيادة المعركة وأن يحددوا بأنفسهم مكانها وزمانها ، أما المكان فهو العالم كله ، وأما الزمان ففى سنة ١٨٥٩ ، وهى السنة التى ظهر فيها « أصل الأنواع » « لدارون » و « نقد الاقتصاد السياسى » « لماركس » و « تريستان ايزولده » « لفاجنر » ، فكانت هذه الأعمال كأنها كالصواريخ التى انطلقت فى ضمير الانسان تشكل فكره وتعمق وجدانه وتطور قيمه الأخلاقية ، ومن يومها وهى تدوى فى ضميره ، ومن يومها وصداها يسمع فى العصر الحاضر ٠

لقد كانت لحظة حاسمة فى تاريخ العالم وفى تاريخ الأمة الألمانية ، تلك التى ولد فيها فاجنر ٠٠ كان نابليون لا يزال يحرز بعض الانتصارات الحربية ، ولكنه كان يحس بأنها بداية النهاية ، اذ أصبح يواجه لأول

مرة ، شعوبا لا حكومات ، وكان الشعب الألمانى هو أول شعب أيقظته مدافع نابليون ، من نومه العميق ٠

ولم يكن مولده من قبيل الصدفة فى نظره ، فكلما عاد بذاكرته الى الوراء ، كان يقرن مولده وواقع حياته ، بمولد الأمة الألمانية التى طالما تغنى بمجدها الغابر ٠

سنة ١٨١٣ ولد فاجنر أى قبل سنة من وفاة الفيلسوف الألمانى نيشته ، فكأنما أوصى له هذا الأخير « بنداءاته الى الأمة الألمانية » ، وكأنما استجاب فاجنر لهذه النداءات فانطلق فى طول البلاد وعرضها يحقق المهمة الوردية التى بدأها الفيلسـوف ، والتى لخصها بقوله « اننـا الشعب الأصيل ، شعب المستقبل ، اننا الوعى العالى للانسانية » ٠ وكم تمنى الفنان أن يرى شعب بلاده وقد بدلته الفكرة من شعب كسير يعانى آلام النزع ، الى أمة تتصل بالنبع الأصيل للانسانية وتحياة حياة الخلود ٠

ولكن الوسيلة الوحيدة لدى فاجنر هى الفن ، اذن فليتوسل به الى احداث انقلابه الشامل فى الفكر والفن والأخلاق وكل ما يقدمه انسان عصره ، وليتوسل به أيضا الى تحقيق أفكاره الطليعيـة فى كافة أبعاد الحيـــاة ٠

واذا كان المسرح صورة مصغرة لحياة المجتمع أو هو قطاع عرضى لحياة الانسان ، فليتخذ منه ميدانا فيه يهدم القديم ، وفيه يبنى الجديد ، وفيه تنتقل الأفكار من الدماغ لتسرى فى الوجدان وتصبح جزءا من عادات الشعب ٠

وهكذا لم تظهر عبقرية فاجنر متأخرة كما يبدو لأول وهلة ، وانما استيقظت تلك العبقرية فى أعماقه كغيره من الموسيقيين ، وان كانت لم تجد ما يعبر عنها فى عالم الأصـوات ، بل فى عالم الشعر والمسرح ، فالمسرح الدرامى يشغل فى نمو فاجنر الموسيقى تلك المكانة التى كان يشغلها البيانو وقواعد الهارمونى عند موزارت أو بيتهوفن ، ذلك لان فاجنر لما تجاوز مرحلة المراهقة واتضح أمامه العالم الجديد ٠٠ عالم الصوت ٠٠ أصبح التعبير يشتمل على المرئيات والمسموعات معا ٠

وهذا معناه أن العنصر الفنى الأول فى شخصية فاجنر هو العنصر التعبيرى وهو الذى ينبع الموسيقى والشعر فيه معا من المجال العاطفى ، فيصبحان مجرد وسائل لاخراج العاطفة الى حيز الوجود ، ولم يكن ذلك الاخراج التعبيرى بالأمر العسير كما يقول أحد النقاد الفلاسفة ، على ذلك الذى نشأ منذ نعومة أظافره فى جو مسرحى خالص ٠

وهكذا استطاع فاجنر أن يشيد فى « بايرويت » مدينة موسيقية كاملة حاول أن يذكرنا فيهـا بأيام الأوليمب ، وحاول أن يبعث فيهـا الحضارة الديونيسية ، وحاول أن يجعلها معبدا للروح الانسانية حيث يرتد الانسان الى ذاته ، وحيث يشهد « صباح الخلق الأول » ٠

لذلك كان من الطبيعى أن يهدى كتابه « ميلاد التراجيدى » الى نيتشه بقوله : « سترى أننى قد حاولت فى كل صفحة أن أعبر لك عن شكرى على ما أفدتنى به ، وانى لأشعر بالفخر يملؤنى وبأننى قد أصبح لى شأنا ، وبأن اسمى سيقرن دائما باسمك » ٠

وقضى فاجنر عام ١٨٧٥ بأكمله يعمل فى مسرحه الجديد على اعداد الدراما الرباعيـة الكبرى « خاتم النبلونجن » وكان المسرح محققا لكل أحلامه ، الفرقة الموسيقية تشغل مكانا لا يشاهده النظارة ، بحيث تنساب الموسيقى حرة فى خيالهم ، دون أن يعوق تأثيرها سلوك العازفين ، ودون أن ينشغل العازفون أنفسهم بمشاهدة الجمهور ، وقاعة المسرح واسعة متدرجة ، ليست بها طوابق عليا ولا مقصورات ، على نحو يذكرنا بالمسارح القديمة ، مع استبدال المقاعد الحجرية بمقاعد خشبية ، ولأول مرة ابتدع فاجنر طريقة فتح الستار أفقيا من اليمين واليسار ، بعد ان كان يرتفع دائما الى أعلى ، وقد أخذت كل مسارح العالم بذلك التقليد ٠

وكان فاجنر شديد الايمان بأن رسالته لن تجد لها صدى الا فى نفوس الشبان لانهم الأقرب الى التحمس للمثل العالية ، وهم فى الوقت نفسه الأقدر على تحقيقها وجعلها وقائع يومية فى متناول الجميع ، لهذا وجد فى نيتشه وقودا يشعل به ثورته الفنية ، وسريعا ما اتخذه الفيلسوف الثائر مرشدا وهاديا ، وناداه « أستاذى ومرجعى » ، وألف عنه كتابه الأول « مولد المأساة من روح الموسيقى » وفيه حاول أن يربط بين الدراما الفاجنرية والمأساة الاغريقية وأن يجعل من فاجنر أسخيلوس آخر فى العصر الجديد ، يلعب فنه نفس الدور الذى كان يلعبه الفن أيام اليونان ، ويحقق رؤياه فى أن فاجنر هو الفنان الذى أحيا آراء شوبنهور الفلسفية وطبقها فى موسيقاه ٠

لذلك سمعنا فاجنر وهو يخاطب جمهوره فى الليلة الأخيرة من ليالى بايرويت بقوله : « لقد شاهدتم ما يمكننا أن نفعله بوصفنا ألمانيا ، ولو شئتم فسيكون لنا فن المستقبل » ٠

فقبل فاجنر كانت الأوبرا تعلن افلاسها عن تحقيق فن جامع بين الموسيقى والشعر ، كان الشعر والموسيقى كل منهما يسير فى اتجـاه مستقل عن اتجاه الآخر ، يجمع بينهما تلاصق سطحى لا يسمح لنا بأن

تعد الأوبرا فنا متكاملا .. فلما جاء فاجنر كان عليه أن ينتشل الأوبرا من الحضيض ليحقق بهـا المثل الأعلى فى الفن ، وهو الجمع بين الشـعر والموسيقى والرقص والغناء والحركات المسرحية فى وحدة كلية شاملة ، ولم يكتف فاجنر بهذا بل حاول أن يجعل فنه وثيق الصلة بحياة الشعب الألمانى ، عميق التأثير فى فكره ووجدانه لذلك لجأ الى الجرمانية القديمة يستمد منها موضوعات أوبراه ، لانها تعبر عن عبقرية الشعب التلقائية ، وتكشف عن روح روح ان صح هذا التعبير .

وهكذا كانت حياته هجوما متواصلا على تقاليد الفن عامة ، والموسيقى والدراما والشعر والمسرح بوجه خاص ، الى جانب السياسة والمجتمع ، ومن بعد هذا كله اليهود والفرنسيين والايطاليين .

كانت ثورة عارمة دعمت الأيام نتائجها ، وثبت التاريخ دعائمها ، واستمرت روحهـا تسرى فى كثير من التيـارات الموسـيقية والدرامية والمسرحية المعاصرة ، بحيث لا يستطيع أحد أن ينكر ان فاجنر كفنـان عبقرى أصيل ترك فى الفنون التى عالجها طابعا خاصا لا يمكن أن تمحوه الأيام .

أما احيـاؤه لآراء شوبنهور الفلسفية فى موسيقاه ، فقد تجلى فى نظرته للموسيقى على انها أصدق تعبير وأعمقه عن ماهية العالم ، فكل جزء من أجزاء العالم أو كل مظهر من مظاهره يجد فى الموسيقى خير تعبير عن حقيقته ، ذلك لان الموسيقى لا تكشف عن المعنى الظاهرى للأشياء بل توضح الشىء فى ذاته ، والذى يكمن وراء كل ظاهرة ، وهذا ما عبر عنه شوبنهور بقوله : « بمقدار ما نستطيع أن نسمى العالم ارادة متجسدة ، نستطيع أن نسميه موسيقى متجسدة » .

والحق يقال ان فاجنر هو صاحب الدور الريادى فى اصلاح الأوبرا ، صحيح أنه سبق الى هذا الاصلاح ، سبقه جلوك الذى أدخل الغناء الالقائى، وسبقه فيبر الذى أضاف الأوركسترا التصويرى ، ولكن فاجنر عرف كيف يفيد منهما ، وكيف يعلو عليهما ، وكيف يضرب ضربته الكبرى بتحويل الأوبرا الغنائية الى الدراما الموسيقية . فبعد ان كان فن الأوبرا مجرد تقسيمات موسيقية ترص فيها الألحان التى يتخللها الفاء الأغانى ، أصبحت الموسيقى كلا متصلا من أول الفصل الى آخره ، وشيئا يندفق من بنية العمل الفنى ليشيع فى جو المسرح كله .

وبعد أن كانت الموسيقى موسيقى وكفى ، أعنى شيئا فى ذاته لا يدل على شىء آخر خارجه ولا يتناول شيئا آخر سواه ، أدخل فاجنر فكرته

المشهورة عن اللحن الدال « لايتموتيف » وهو لحن يتألف من عدة نغمات موسيقية واضحة ، ترتبط ارتباطا أكيدا بفكرة أو شخصية أو حادثة أو أى عنصر آخر من عناصر المسرحية بحيث يكون لكل عنصر لحنه الدال ، وبحيث تقوم الموسيقى باحداث التلوين الدرامى ويكون لها فعالية فيما يدور على خشبة المسرح ٠

ومن مجموعة هـذه الألحـان الدالة ينسـج فاجنر أوركستراه ، أوركستراه هو أكثر الأبعاد أهمية فى دراماته ، ففيما قبله كان الأوركسترا عاملا مساعدا ولا زيادة ، كان مجرد جماعة من الموسيقيون يعزفون مقطوعات موسيقية فى قاعة المسرح ، وكانت هناك انفصالية واضحة بين ما يسمع على المسرح من غناء وما يصدر عن الأوركسترا من موسيقى ، فعمل فاجنر على التوليف بين الاثنين وعلى جعل الأوركسترا صاحب الدور القيادى فى رسم الشخصيات وتصوير الأحـداث ، والتعبير عن المشاعر والأفكار ، وصاحب الدور القيادى أيضا فى تطوير الحدث الدرامى واحداث الانطباع السيمفونى ٠

وبالاضافة الى هذا كله عمد فاجنر الى عرض دراماته الموسيقية دفعة واحدة دون انقطاع بدلا من تقسيمها الى فصـول ثلاثة تتخللها فترات استراحة ، وكانت الحيلة التى لجأ اليها لتحقيق هذا الغرض هى تعبئة المسرح بطبقات من الضباب عن طريق ما أسماه « الستار البخارى » لان أبخرة كانت تتصاعد فعلا من « المغسل » ويتصاعد معها رائحة البخور لكى يشعر المتفرج أنه فى رحاب معبد حقيقى يقدس فيه الفن وليس فى سرداب ملهى من الملاهى ٠

فالفن فى نظر فاجنر أبلغ من أية خطبة سياسية أو موعظة دينية ، وكل فكرة يعبر الفن عنها ، تتغلغل فى أعماق النفوس مباشرة ، وتصبح فى النهاية جزءا لا ينجزء من كيان الانسان ٠

وهكذا كان فاجنر من القائلين ، على طريقته الخاصة ، بارتباط الفن بالحياة ، وبأن للفن وظيفة اجتماعية هى الاصلاح ٠

وعلى هذا النحو أخرج فاجنر دراماته الموسيقية الروائع التى هزت الوسط الفنى وأشهرها « تريستان وايزولده » و « فحول الشعر الغنائى بنورمبرج » و « بارسيفال » و « رباعية نبلونجن » ذهب الراين ، فالكيرى ، سيجفريد ، أفول نجم الآلهة ٠

وربما كانت « تريستان وايزولده » من بين درامات فاجنر الموسيقية أكثرها أهمية وان لم تكن أكثرها فنية ، وترجع أهميتها الى أنها حاملة

جراثيم الثورة ، ونقطة الانطلاق فى الفتح الفاجنرى الجديد ، فصور الحياة البشرية والفعل الانسانى وفن الدراما وفكرة المسرح الأساسية نجدها جميعا فى « تريستان » موازية فى عمقها وتكاملها الفنى لتصوير المسرح الاغريقى عند سوفوكليس ، مما جعل نيتشه يقول عنها انها « روح المأساة الاغريقية ولدت من جديد فى العالم الحديث » .

ويوضح بودلير هذا المغنى فى كتابه عن « الفن الرومانسى » فى معرض الدفاع عن دولاكروا وفاجنر فيقول : « ان التعرض لمعاناة العاطفة ، ذلك التعرض الذى يشمل الفنانين جميعا والذى يكبر كلما قويت غريزة العدل والجمال ، لهو الذى استمد منه تفسير آراء فاجنر الثورية » .

وصحيح قول بودلير ، فان آراء فاجنر الثورية تجد مصدرها فى معاناة العاطفة ، ونجد صورتها فى « تريستان وايزولده » . ونيتشه عندما وضع كتابه « مولد المأساة من روح الموسيقى » كان واقعا تحت تأثير « تريستان » المباشر ، فالموسيقى فى عنوان كتابه هى موسيقى فاجنر ، والروح التى يعنيها هى الجذر الأصيل فى المأساة الاغريقية . وهو اذ ينظر الى دراما فاجنر من خلال هذا المنظار يرى أن نسيجها الخلاق هو العاطفة .. عاطفة القدر المطلقة أو عاطفة الايقاع التراجيدى الحزين ، تلك التى تشكلت منها الجوقة الاسخيلية أو السوفوكليسية فى المسرح اليونانى القديم . وعند نيتشه كما عند فاجنر أن أسطورة « تريستان » هى الجسر الذى نعبر عليه من العالم الواقعى الى ذلك العالم اللا عالمى الذى تعبر عنه العاطفة المطلقة .

ولو أننا تأملنا دور الموسيقى فى دراما فاجنر الشعرية الغنائية ، فسنجدها تتجاوز كثيرا دورها فى الألحان الخالصة ، فالموسيقى هنا لا تكتفى بالايعاز والتلميح ، كما كان فى السيمفونيات القديمة ، ولكنها تقترب من العبنية بشكل واضح ، حتى تستطيع عبور الهوة التى تفصلها عن الشعر ، فعلى الموسيقار كما يقول فاجنر ، أن يتوغل فى عالم العاطفة والشعور وأن يجعل لأنغامه محتوى على الدوام ، وألا يدعها تدور فى نطاق الصورية الخالصة ، اذ أن الصورية الموسيقية المجردة وحدها لا تكفى لاعطاء صورة جمالية متكاملة .

ومؤدى الأسطورة أن تريستان الفارس كان قد تبناه عمه الملك مارك ، ملك كورنوال ، فعاش فى البلاط الملكى .

وفى الحروب التى نشبت بين كورنوال وايرلندا قتل تريستان الفارس الايرلندى « مورولد » خطيب ايزولده أميرة ايرلندا ، وبعد المعركة وجدته الأميرة جريحا ينزف منه الدم فعرفته على من انه ادعى لنفسه اسما

آخر ٠ وأوشكت أن تطعنه الطعنة القاتلة ولكن عينه رمقتها بنظرة ملأتها بالعطف عليه ، فربطت بينهما العاطفة برباط وثيق فيه شفافية الحب وهوائية الروح ، وان رفض كل منهما أن يبوح بحبه ٠

ولما كانت ايزولده ساحرة فقد شفت تريستان وأرسلته الى كورنوال، وهناك لعب لعبته فأقنع الملك مارك الشـبيه بالآلهة أن يتزوج ايزولده المنقطعة النظير ، فأرسله الملك الى ايرلندا لكى يعود بها الى كورنوال ٠

وعلى ظهر السفينة العائدة يلتقى العاشقان فيشعران معـا بليهب العاطفة وبأن الجليد يذوب ، ولكى يتخلصا من سطح الصفيح الساخن الذى يقفان عليه فوق ظهر السفينة أو الذى سيقفان عليه بعد وصولهما الى كورنوال ، يتفقان على الحياة فيشربا كأسا ظنا انها كأس سم لولا أن « برانجين » وصيفة ايزولده كانت قد استبدلت جرعة الموت بجرعة الحب ، فيشعر العاشقان أنهما خاضعان لا محالة لهذه العاطفة ، وأنه لا مفر من أن يتصل أحدهما بالآخر اتصالا حسيا ، فيختمان على مصيرهما بقبلة عميقة جدا فى اللحظة التى ترسو فيها السفينة على الشاطىء ٠

وفى كورنوال وبعد زواج ايزولده من الملك أخذ العاشقان يكثران من اللقاء ومن خيانة الملك ، حتى وشى بهما أحد رجال البلاط الذى اقتحم عليهما ليلة الوصال فى صحبة الملك وجمع من الأتبـاع ، وفى المعركة التى دارت بينهم جرح تريستان جرحا عميقا ، أعمق من القبلة بكثير ، فحمله صديقه الأمين كورونيال الى قلعته على حافة البحر ٠٠ وهناك يموت تريستان ولكن بعد أن تلحق به ايزولده لتموت معه ، وليجدا فى الموت شيئا أعمق من القبلة ، وأعمق من الجرح ، هو العاطفة المطلقة أو ما أطلق عليه برنارد شو فى كتابه الشهير عن فاجنر عبارة « الحب الذى يضىء وهو يسخر من الموت » ٠ والعبارة تعنى فى الواقع « ان الحب المضىء الساخر ينطوى أحدهما على الآخر فى تلاصق وتمازج وكأنهما فى الحقيقة شىء وحدا » ٠

هذه هى خطوط العرض فى أسطورة « تريستان وايزولده » ، وقد استطاع فاجنر أن يصبها فى قالب المسرحية جيدة البناء أو المسرحية محكمة الصـنع ، فالفصل الأول عـرض للصراع الأسـاسى ، الصراع بين حب تريستان وايزولده وبين واجبهما الأخلاقى نحو الملك مارك ، وينتهى هذا الفصل بحادث يزيد من حدة التوتر ويرفع من درجة الغليان اذ يقبل أحدهما الآخر فى اللحظـة التى ترسو فيها السفينة ، ويسـدل الستار بعاصفة من الاثارة الموسيقية ٠

والفصل الثانى مبنى على قمة الفصل الأول ، فهو يطور الحادث السابق ويزيده تعقيدا وينتهى هو الآخر بحادث منير ٠٠ حادث الخيانة والطعان ، وستار هذا الفصل الثانى هو العلاقة على « ذروة » الصراع الدرامى ٠

والفصل الثالث هو النهاية والختام حيث ينتهى كل شىء ، حيث يموت البطل فى صراعه مع قدره ٠٠ مع العاطفة المطلقة ٠

والواقع عند حكاية « تريستان وايزولده » يجد أنها تشترك فى كثير من خصائصها مع غيرها من حكايات الحب القاتل ، أو بالأسلوب البودليرى ، الحكايات التى تؤدى الى الحب فى الموت أو الموت فى الحب ، لا موت الحب أو حب الموت كحكاية « روميو وجولييت » مثلا أو حكاية « باولو فرنشسكا » الا أن دانتى وشكسبير لا يصوران قدرية العاطفة المطلقة أو عمى الارادة الكونية هذا التصوير الأليم الحاد الذى صوره فاجنر ، فهو يرى أن العالم الخارجى المألوف عالم وهم وزيف وأن العالم الحقيقى هو عالم العاطفة ، ولهذا فان « تريستان وايزولده » ليست فى صحيحها قصة حب أو غرام بمقدار ما هى قصة الامتثال الصوفى للعاطفة المطلقة » ، والانصياع التام للارادة الكونية العمياء ٠ لهذا اختار لها فاجنر قالب الدراما الموسيقية الذى يمكنه من عرضها فى سياق أسطورى شعائرى ، كما اختار لها ما تراءى له أنه عناصر جوهرية : الظروف والشخصيات والأحداث التى توحى بكل قوة وبكل بساطة بقدرية العاطفة المطلقة التى ظن فاجنر أنها حياة الأسطورة ومعناها ، وأنها أيضا حياة الوجود الانسانى ومعناه ٠

وهنا يتم اللقاء التاريخى بين فاجنر وسوفوكليس على صعيد درامى واحد ، هو صعيد الحفاوة البالغة بالشعائر والأساطير ، فتريستان كما لاحظ بحق الناقد الكبير فرنسيس فرجسون تقابل أوديب فى أكثر من اعتبار ، فالفصل الأول يقابل التدشين الشعائرى اذ يغيب العاشقان فى قبلة وجودية رائعة تكشف لهما عن عالم العاطفة الحقيقى ٠ أما الفصل الثانى فهو أغنية العاطفة المكبوتة التى نسمع فيها فحيح الحب ، وهى ليلة وصال العاشقين التى تنتصر فبها الشهوة وتنهزم ، أو التى تحدث فيها الخطيئة والخطأ ٠ والفصل الثالث والأخير هو « الوفاء القاتل » أو نهاية طريق التطهر الشعائرى ، هو النور فى الظلمة أو الحب فى الموت هو التحقق فى الفناء أو الوجود فى العدم ، هو باختصار ٠٠ الفصل الأخير ٠

وهكذا تخدم أسطورة » تريستان وايزولده « ذلك الغرض الذى قصد اليه فاجنر ، والذى استعان عليه بكل ما يتصل بالاستعراض

المظهرى للأوبرا ، وبكل مامن شأنه أن يحدث نوعا من الاندماج الكامل بين كافة جزئيات المسرح ، بحيث يحس جمهور النظارة أنهم فى جو يكتنفة محراب الفن ويسوده الصمت المقدس ، وأنهم يضعون آذانهم على مستكن قلب الارداة الكونية ليسمعوا مالا حصر له من الاصداء ، التى تجعل الواحد منهم يرتد الى ذاته ليراها من الداخل بعد أن شعر بنوع من التطهير وبنوع آخر من العلاء على الذات ٠

وهذا الفعل « الامتثال للعاطفة على أنها الحقيقة الوحيدة » هو أساس الفن المسرحى عند فاجنربل هو أساس الفن المسرحى عند كل فنان آخر عظيم ، وذلك لأن الموضوع هنا هو نفســه الموضــوع القديم الذى كان وسيظل أبدا هو موضوع الدراما الأصيل ٠٠ الانســان فى صراعة مع قدره ٠ وذلك لأن « تريستان وايزولده » تظهر بطريقة مادية محسوسة كل ماهو « انسانى خالد ، ومفهوم أبدا فى الحياة » أى العاطفة على أنها الحقيقة الوحيدة فى دراما الحياة البشرية ، وتراجيديا المصير الانسانى ٠

أما مصدر الوحى الفاجنرى ، ذلك المصدر الذى استقى منه فاجنر ثورته الفنية فنستطيع أن نجده فى عبارته المشهورة : « ومن لم يكن قد وهبته عرائس الخيال وهو فى المهد روح القلق وعدم الرضا بكل ماهو كائن ، لن يتأتى له أبدا أن يكتشف الجديد » ٠

وكان هذا الجديد الذى اكتشفه فاجنر هو الذى جعل منه قائدا للثورة الفنية التى استطاعت الى جانب الثورتين البيولوجية والاجتماعية أن تغير ملامح القرن التاسع عشر ، وأن تفتتح القرن العشرين ، وأن تلقى فى الدنيا بمطالب جديدة لم يعهدها الانسان من قبل مطالب غيرت فكرة وروحه وضميره وأشياء أخرى كثيرة ٠

واليوم وبعد مرور مائة وخمسين عاما على ميلاد فاجنر يحتفل العالم الغربى بذكراه ، فيذكر فيه رسولا من رسل الوعى الانسانى استطاع أن يغوص الى أعماق الحيــاة الداخلة ٠٠ حياة الباطن ، وأن يجعل من احتفاله بهذه الحياة أساسا لتصور العالم كله ٠

ألم يؤدى صلاة قصيرة يثبت بها ايمانه قبل ان يلفظ أنفاسه الأخيرة، ويقول « أومن بالله ، وبموزارت وبيتهوفن ، وبآلهم وأصحابهم ، أومن بالروح القدس وبفن واحد لا شريك له ، وأومن بأن هذا الفن انما يأتينا من عند الله ، ولا يعمر الا القلوب التى أنارها الله » ٠

ومع كل كلمة من كلمات دراماته ، وكل نغمة من أنغام موسيقاه نستطيع أن نرى فيه الانسان الأعلى الذى قال عنه نيتشه ، أو الانسان القدوة ، الانسان الحقيقي ، الإنسان وكفي ٠

# المسرح الشعرى عند ت • س • اليوت

أنتم لا تعلمون•• أو تعلمون ما السلوك
وما العناء •
أنتم لا تعلمون•• أو تعلمون أنالسلوك
هو العناء •
والعناء هو السلوك •

الأشكال بلا قوالب ، الظلال بلا ألوان ، الاشارات بلا حركة ، القوى المشلولة ٠٠٠ المشلولة ٠٠٠ أولئك جميعا هم الرجال الجوف الذين يسكنون مملكة الموت ٠٠ مملكة الظلام الرجال الجوف الذين يحلون بأرض الموات٠٠ أرض الخراب٠٠ الرجال الجوف الآكلون خبز الجياع ، الكارعون رى العطاش ، المستحمون بالدم الحى ، الراقصون فى الخامسة صباحا حول شجرة الصبار ٠٠

الرجال الجوف الذين يسكنون عالما كل ما فيه مكسور ٠٠ الزجاج مكسور ، العمود مكسور ، الحجر مكسور ، الفك مكسور ٠٠ ويمشون كأنهم شواهد القبور ، وتنتهى حياتهم بحشرجة لا بقرع الطبول ٠٠ هؤلاء الرجال الجوف الذين يعيشون وجزئيا ما يعيشون هم طفح الحضارة الحديثة ، وهم أعراض الحياة الانسانية المعاصرة ٠

وهم الصارخون من الأعماق :

يا ابن الانسان
ليس فى مقدورك أن تقول : لا
ولا أن تحدس
لانك لا تعرف غير كومة من الصور المهشمة ٠

بهذه الرؤية الشعرية نظر اليوت الى الحياة ، وبهذا الحدس الدرامى عايش اليوت الحياة ، فالدنيا فى عين هذا الشاعر الدرامى خواء فى خواء ، والعالم خراب فى خراب ، واليعازر الذى عاد من عالم الموتى لم يجد فارقا كبيرا بينه وبين عالم الأحياء ٠

الموت أو الحياة أو الحياة أو الموت ، الموت هو الحياة والحياة هى الموت ٠

سويثى : تلك هى حقيقة الحياة ، حقيقتها بالضبط ٠

دوريس : ما هى ؟ ما هى حقيقة الحياة ؟

سويثى : الحيـاة هى الموت ٠

ونحن نقرأ رؤى الشاعر فى قصيدته المشهورة « أغنية بروفروك » فاذا العالم رجل كهل تساقطت فى قلبه أوراق الخريف ، وجفت فى كيانه شرايين الحياة ، يتقدم لخطبة فتاة بورجوازية تجيد النفاق الاجتماعى والاستعراض المظهرى ، فتتخذه النسوة فى الصالون موضوعا للدعابة والتسلية ٠ والحقيقة أنه مادة صالحة لتضييع الوقت ففخذاه ضامرتان ، وذراعاه عجفاوان ، وفى وسط رأسه بقعة صلعاء ، لقد شاخ وتقدم به العمر ولم يعد له فى الحياة مكان اذن فليعدل عن ازعاج الكون ، وليكف عن طلب الغرام ، وليرته الى حياة الداخل يجترها ويعود فيخترها من جـديد ٠

هذا الموضوع ، موضوع فشل العلاقة الايجابية بين الرجل والمرأة ، موضوع الحرمان من القبلات المبللة والملمس الأنثوى اللزج ، موضوع الانسان المهموم حين يبحث عمن يفرغ فيها مشكلاته ، هو الركيزة المحورية التى تدور عليها جميع أثار اليوت الدرامية ، غير أننا لا نجده بصورة واحدة فى كل هذه الآثار ٠ وانما نجده يأخذ صورة التصريح مرة والرمز مرة أخرى ، ثم نجده يتطور من مرحلة الشعور بالفشل والسقوط الى مرحلة الشعور بالوحدة والعزلة الى مرحلة عدم القدرة على الاندماج فى حياة الكل أو المجموع ٠ ومن هنا جاءت أفكاره عن الخطيئة والتوبة والتكفير ونشدان الخلاص ، وليست « حفلة الكوكتيل » فى حقيقتها الا تصويرا لعدد من الشخصيات المغلقة على نفسها المحبوسة فى سجن الذات ومعتقل الغرائز ، وعبثا تحاول أن تجد سبيلها الى الخارج ، عبثا تحاول ، وهذا ما عبرت عنه « سيليا » بقولها :

« لا ، ليس الأمر أمر رغبتى فى الوحدة فالحق الذى يقال أن كل انسان وحيد ، أو هكذا يبدو لى الأمر ٠٠ انهم يتنابذون ويظنون أنهم يتفاهمون ، وأنا على يقين تام من أنهم لا يتفاهمون » ٠

ويتطور الموضوع بعد ذلك متخذا صورة نشدان الخلاص وسلوك سبيل الشهيد أو القديس ففى نهاية مسرحية « اجتماع شمل الأسرة » يقول « هارى » وقد استبدت به آلام الشك والريبة :

« ربما كانت حياتى حلما ولا زيادة ، حلما تبدى لى من خلال عقول الآخرين » الى أن يصبح فى نهاية المسرحية :

أى عالم هو هذا الذى يرسمه لنا اليوت ؟

ان كلمة « غير واقعى » تصادفنا كثيرا فى قصيدته « الأرض الخراب »

كما نطالع فى « أبعاد الرماد » عن الرؤية القاسمية فى عالم اسيمى ، وفى أغنية بروفروك نسمع كثيرا عن الكلمة التى لم تسمع ، وكلها عناصر يرتبط بعضها بالبعض الآخر ، لكى تؤكد فى النهاية وعى الشاعر بما يقول .

انه يستعين بقدرة « الحلم » على تحطيم العالم ، وتصويره فى صورة غير واقعية ، لكى تنبعث منه الأسرار التى ما كان يمكنها أن تنبعث فى عالم واقعى ، ان تعدد الأنغام والأصوات السحرية فى نعته يقربها مما « لا يقال » ويجعلها تلتقط موسيقى الحلم التى لا تسمع الا عن طريق حكام الكلمات وشتات الصور .

ويدور السؤال : أين يذهب الانسان من هذا العالم المجنون « ويأتيه الجواب فى مسرحية « جريمة قتل فى الكاتدرائية » على لسان القديس توماس الذى تقطعت وشائج الصلة بينه وبين العالم فأحس أن الأرض ليست أرضه ولا المناخ مناخه » أما من سبيل بروحى العليلة ، الى غير عذاب فى جحيم الخيلاء » . فأقدم على الاستشهاد سعيا وراء عالم آخر .. تستكين فيه الروح وتهجع .

الآن وضح طريقى ، الآن وضحت المعانى .

فلا اغراء بهذه الطريقة ولا خداع بعد الآن .
ومن ورائه نسمع جوقة الأسافقة تردد هذا الهتاف فى ايقاع تراجيدى حزين :

ايه يا توماس يا كبير الأساقفة .
هبنا النجاة ، هبنا النجاة .
ففى نجاتك نجد النجاة ..
وفى هلاكك نفتقد الحياة .. » .

غير أننا لن نستطيع أن نفهم مسرح اليوت فهما متكاملا ما لم نرجع الى نظريته النقدية ، باعتبارها الخلفية التى صدرت عنها دراماته صدورا واعيا مباشرا ، حتى أننا لو حاولنا أن نفصل بين نظريته النقدية وكتاباته الدرامية كنا كمن يحاول أن يفصل بين الوجود والماهية ، أو كمن يحاول أن يعزل الحركة عن اللحن الموسيقى .

واذا كان برجسون قد ذهب الى أن قيمة كل فلسفة واعيــة تبدو فيما تنطوى عليه من « قوة سلب » ، أعنى في قدرتها على معارضة فلسفات معروفة كان الناس يتقبلونها على انها قواعد ثابتة ومبادىء يقينية ، فاننا نجد اليوت يضع أسس بنائه الدرامى على أساس نقده لمسرحية « هاملت » . فمنذ أن كتب اليوت مقالته الشهيرة عن « هاملت ومشكلاته » فى عام ١٩١٩ ، ولا تزال حتى الآن أهم مقالاته وأكثرها ارهاصا بما جاء بعدها من آثار ، ففيها استخدم اليوت مصطلح « المعادل الموضوعى » الذى آثار عاصفة جدلية بين كثير من النقاد ، واعتبر بمثابة نظرية جديدة فى النقد الأدبى الحديث .

فعند اليوت أن الفن ليس فى التعبير وانما هو فى الخلق ، وأن العمل الفنى العظيم ليس ما صدر عن احساس ولا ما جاء تعبيرا عن عاطفة الفنان وانما هو تجسيم لموضوع محدد صدر عن تحويل مادة العاطفة الأصلية الى مادة أخرى جديدة ، ففى عملية الخلق الفنى يسكب الفنان حياته فى الشخصية التى يخلقها « ليحول الأمة الذاتية الخاصة الى شيء موضوعى لا ذاتى خاص » . وكلما ازداد فى الفنان انفصال الرجل الذى يعانى عن العقل الذى يخلق ، ازدادت قدرة عقل الفنان الخالق على تفهم المشاعر والوجدانات ، واحالتها الى شيء آخر جديد .. هو العمل الفنى .

أى أن عملية الخلق أشبه ما تكون بالعملية الكيماوية من حيث أنها ليست تعبيرا عن عاطفة الفنان ، بل هى احالة هذه العاطفة الى جسم موضوعى عن طريق العقل الخلاق الذى هو بمثابة الوســيط الكيماوى المحول ، وهذا نوع من التطهير لنفس الفنان يوازى ما عند أرسطو من تطهير لأنفس النظارة ، فالعمل الفنى معادل موضوعى للعاطفة التى يرغب الفنان فى التعبير عنها ، ولكنه ليس العاطفة نفسها التى يشعر بها الفنان . أو هو بعبارة أخرى خلق شيء موضوعى يجسم وجدان الشاعر ويعادله معادلة كاملة ، حتى اذا ما اكتمل خلق هذا الشيء أو هذا المعدل الموضوعى المؤلف من حقائق خارجية ، تحققت العاطفة المطلوب اثارتها لدى القارىء ، وتحققت الحتمية الفنية بتساوى هذه الحقائق الخارجية أو الواقع الخارجى مع العاطفة الوجدانية أو الواقع الباطنى .

وهذا هو ما كان ينقص هاملت ، فان هاملت « الرجل » واقع تحت سيطرة عاطفة لا يمكن التعبير عنها لانها تخرج فى تطرفها عن الحقائق كما تبدى ، فنورته كانت أقوى من خطأ أمه بكثير ، وعاطفته كانت طاغية لا تجد ما يعادلها فى الواقع الخارجى ، لذلك لم يستطع أن ينقلها الى الآخرين نقلا موضوعيا يقنعهم فبه بأنه على صواب ، وانما بقى صريع هذه العاطفة تنغص حياته وتشل ارادته وتؤدى به الى الجنون .

وهكذا ضاعت في العمل الفنى تلك « الحتمية الفنية » التى تفترض التساوى بين هذه العاطفة التى فى الداخل ، وبين الحقائق كما تتبدى فى الخارج ، ومن ثم لم يقع التأثير المطلوب لدى جمهور النظارة .

والكلام عن علاقة العمل الفنى بجمهور النظارة ، بعد الكلام عن العمل فى علاقته بالفنان يؤدى بنا الى الكلام عن نظرية الجماهير ، التى نشرها اليوت فى مقاله « امكانيات المسرحية الشعرية » عام ١٩٢٠ ، وناقش فيها ضرورة البحث عن شكل للمسرحية الشعرية يتناسب والعصر الحديث ، ويتجاوب وحساسية الانسان المعاصر بحيث ينبع العمل الدرامى من ظروف وتفكير هذا الانسان ، كما نبعت الدراما الاغريقية من ظروف وحياة الانسان اليونانى القديم .

فعند اليوت أن العمل الفنى يقاس بمقدار ما يستطيع أن يحدث من « متعة الهزة فى الشعور » ، فالجمهور ما هو الا كتلة اجتماعية متلاحمة ، مادة بشرية متجاورة ، على الفنـــان الذى يحس أحاسيسها ويستشعر وجداناتها وأن ينفعل بها ويتفاعل معها وينقلها الى مستوى الوعى الرفيع .. الى مستوى الفن .

والشكل الفنى أكثر من سواه الذى يخاطب جمهورا أكبر عددا وأكثر تنوعا هو المسرحية . ففى المسرحية نستطيع أن نصغى الى كلام الأحياء المعاصرين ، وفى المسرحية تستطيع الشخصيات أن تعبر عن أروع الشعر دون حذلقة ، وأن تنقل أبسط الفكر دون ابتـذال ، ثم ان المسرحيـة باشتمالها على أكثر من منظور واحد تخاطب عدة مستويات من الوعى والادراك ق « فهناك العقدة لأبسط المشاهدين ، والشخصية لمن هم أميل الى الناحية الأدبية ، والايقاع لمن هم أشد من سواهم احساسا بالموسيقا » .

ويعرج بنا الحديث فى هذا الشأن حول مقال اليوت الشهير « أصوات الشعر الثلاثة » الذى ذهب فيه الى أن الشعر له ثلاثة أصوات ، الصوت الأول صوت الشاعر وهو يتحدث الى نفسه ، أو لا يتحدث الى أحد والثانى صوت الشاعر وهو يتحدث الى جمهور ، صغيرا كان أو كبيرا ، أما الثالث فهو صوت الشاعر وهو يحاول خلق شخصية درامية تتحدث نظما وليس نثرا ، صوته عندما لا يقـول ما يستطيع هو شخصـيا أن يقوله ، بل ما يستطيع أن يقوله فقط فى حدود شخصية وهمية تخاطب شخصية وهمية أخرى .

والتمييز بين الصوت الأول والثانى ، بين الشاعر وهو يتحدث مع نفسه ، وبين الشاعر وهو يتحدث الى غيره ، يثير مسألة التعبير الشعرى ،

والتمييز بين الشاعر الذى يخاطب آخرين بصوته هو شخصيا أو بصوت يتمثله ، وبين ذلك الذى يبتكر حديثا تتبادله شخصيات وهمية ، يثير مشكلة الفرق بين النظم الدرامى أو ما يقارب الدرامى ، وبين النظم غير الدرامى .

وهكذا جعل اليوت من الفنان والجمهور ركيزتين محورتين للعمل الدرامى ، الفنان هو الينبوع الذى يفيض به ، والجمهور هو المصب الذى يتجه اليه . أما المجرى الذى يسير فيه العمل الفنى أو لغة الكاتب الدرامى التى يخاطب بها الجمهور فهى الشعر ، ذلك لانه اذا كانت غاية المسرحية احداث « متعة الهزة فى الشعور » فالأسلوب الشعرى هو الأكفأ على مخاطبة الاحساس واثارة الوجدان ، وهو الأكفأ على امتصاص الأفكار وتفريغها على أوتار المتعة الجماهيرية العامة .

ويكاد يجمع النقاد على أن السحر الذى ينبعث من لغة اليوت الشعرية راجع الى نغمه أو الى موسيقاه ، فهو نغم لا يمكن أن ينسى وان لم يكن فى الحقيقة نغما واحدا بل خليطا من الأنغام العديدة المتنافرة ، فاللغة عنده تنتقل تنقلات مفاجئة وتسير من التقرير الجاف الى التأمل المجرد ، ومن الغنائية الصافية الى الغضب العارم ، ومن السخرية والتهكم المرير الى لغة الحوار الطبيعى اليومى ، وهذا التعدد فى الأنغام هو الذى يربط كل أجزاء قصائده ، وهو الذى يخلع عليها وحدة لا تستطيع الحالة النفسية أو الموقف الفكرى أن تخلعها عليه ، وهذا هو ما يسميه اليوت « العاطفة الفنية » التى يريد لها أن تكون بعيدة عن الذاتية والشخصية كل البعد .

انها تمتد من القمة الى الحضيض ، وتعبر عن نفسها بالتقابل أو بما سماه اليوت « المعادل الموضوعى » أى بالصور والأحداث التى تدور فى عالم الناس والأشياء .

وهذا ما عبر عنه اليوت فى رسالة بعث بها الى صديقه الشاعر الكبير « ارزاباوند » بقوله « اذا أردت أن تكتب مسرحية فينبغى أن تكون مسرحية شعرية ، واذا كانت مسرحية شعرية فينبغى أن يكون الشعر فيها لا زينة جميلة تتأمل فيها ، ولكن مرآة أسلوبية تنظر من خلالها » .

وهذا هو ما جعل اليوت يقول :

« أعتقد أن الانسان حين يكتب النظم الآخر .. أى النظم غير الدرامى ، يكتب بما يتفق وصوته ، ووقع هذا النظم عندما تقرأه هو المحك ، اذ تسمع نفسك وأنت تتكلم ، وشكله الفهم ، شكله ما يخرج به القارىء ، لا تمثل هنا أهمية عظمى » .

فالشرط الاساسى فى لغة المسرح الا يحس المشاهد أن هناك حاجزا يفصلة عن المضمون هو حاجز اللغة وبخاصة اذا كانت المسرحية شعرية ، فاذا أحس المتفرج بحاجز ما بينه وبين الممثل ، وكانت اللغة بعيدة عن التصوير الملائم سقطت المسرحية ٠

ولذلك ينبغى أن تكون لغة المسرحبة شفافة ، هوائية الوجـود ، أعنى ملائمة للجو المطلوب سواء كان هذا الجو تحليقا خياليا أو تركيزا فكريا أو موقفا بطوليا أو أسطورى النسيج ، المهم ألا يكون هناك حائل لفظى بين المتفرج والممثل فى أثناء التمثيل ، أو فى خلال الموقف الدرامى ٠

بعبارة أخرى ، لاينبغى أن تترك الشخصـيات وهى على خشـبة المسرح ، أحساسا بأنها أداة فى يد الشاعر عندما يحل دور الشعر ، ومن ثم فان الكاتب محدود بأعماق كل شخصية من الشخصـيات ، وبنوع الشعر الذى يلائمها بشكل مقنع ٠

ولايكفى أن ينوقف الشعر الرائع بشكل طبيعى من شخصية من الشخصيات ، اذ لابد وأن يقنعنا هذا الشعر بأهمينه للحدث ، وبمدى مساعدته على استخراج أقصى الأعماق العاطفية التى يمكن استخراجها من الموقف ٠

وفى كتابات بعض شعراء المسرح الاليزابيين مقطوعات رائعـة من الشعر ، وهى رائعة الى حد يكفل للمسرحية الخلود كأدب ، وغير ملائمة الى حد يوحل بينها وبين أن تصبح من الروائع الدرامية ، ومن أشـــهر الأمثلة على ذلك مسرحية تامبرليك للشاعر الشهير مارلو ٠

واليوت له عدة مسرحيات لا شك أن أكثرها نجاحا وأكثرها شهرة هى « جريمة قتل فى الكاتدرائية » ١٩٣٥ ، و « اجتمـاع شمل الأسرة ١٩٣٩و « حفلة الكوكتيل » ١٩٥٠ ٠ وبينما اعتبرت المسرحية الأخيرة رائعة اليوت الكبرى ، وبينما نالت مسرحيته الثانية أكثر مما تسـتحق من المديح والثناء ، فان مسرحيته الأولى هى التى تنطوى على الأهميتين٠٠ التاريخية والفنية ٠٠ فهى أولى مسرحياته من ناحية وهى التطبيق الأوفى لنظريته النقدية من ناحية أخرى ، فهى أقرب ما تكون الى روح الشـعر الدفين سواء فى الحديث أو فى الحـدث ، وأكثر ما تكون اتسـاقا فى المعنى وتكاملا البناء ، فضلا عما تنطوى عليه من مضامين مستوفاة للبعد الفلسفى والبعد السيكلوجى والبعد اللاهوتى ٠

فهنا اللاهوت يخلى مكانه للسيكولوجيا وهنـا السـيكولوجيا فى صراع حاد مع اللاهوت على نحو يجعل الناقد الفلسفى يستعيد وصـف

فرويد للدين بأنه « العصاب القهرى العام » ويجعله يقدر الصعوبات الكامنة فى محاولة التوفيق بين الفكرة المسيحية عن « حرية الارادة » ، والفكرة السيكولوجية عن « الفعل المنعكس » .

ولقد كتب اليوت « جريمة قتل فى الكاتدرائية » فى يونيو عام ١٩٣٥ بمناسبة أعياد فرويد ولجمهور من النظارة المسيحيين ، هرعوا الى الكاتدرائية يحتفلون بذكرى استشهاد كبير الأساقفة توماس بيكيت الذى كان صديقا للملك هنرى الثانى .. فى الحب وفى الحرب ، وفى تصريف أمور الدولة وشئون الدين . واستطاع بفضل ذكائه القوى وشخصيته الأقوى أن يحد من تدخل النبلاء ، فدسوا له عند الملك الذى خاف على سلطانه فنفاه الى فرنسا .

وبعد سبع سنوات من عذاب النفى والاغتراب عاد بيكيت محتميا بكاتدرائية كانتربرى ، ولكن النبلاء خافوا من جديد ، خافوا أن يعود الى تولى السلطة الدنيوية الى جانب سلطانه الدينية فاستصدروا أمرا من الملك بابعاده مرة أخرى . ولكن رسل الملك وكانوا أربعة من الفرسان قتلوا كبير الأساقفة ، قتلوه وهو يتلو صلواته فى المحراب المقدس أمام هيكل الصلاة فرقد على الأرض وفى صدره أربع طعنات ، تحولت فيما بعد الى أربعة جدران شيد منها ضريح توماس بيكيت .. القديس وشفيع كانتربرى الذى أصبح ضريحه قبلة الملايين من العالم المسيحى الكاثوليكى .

وعلى هذا الأساس جاءت المسرحية تعبيرا وبرهانا عن « السبب الحق » للاستشهاد ، ومن ورائها العقيدة فى الحياة الانسانية وهى الاستقامة ، ولهذا فهى عمل لاهوتى من أعمال العقل على خلاف مسرحيات القارة .

ولم يكن اليوت فيها شاعرا مسرحيا بمقدار ما كان شاعرا ولاهوتيا، يستخدم فى أغراضه الخاصة ، وينطبق عليه وصف كوكتو « شعر المسرح » أحسن انطباق .

وهو يقف قليلا عند المسرحية التى نطلق عليها صفة الشاعرية ، حتى وان كانت مكتوبة بالنثر ، فيذهب الى أن المشكلة هنا ليست مشكلة لغة بل مشكلة موضوع ، فالمسرحيات محدودة فى موضوعاتها ، وأقل ما يقال فى شخصياتها انها غير واضحة المعالم .

ولاينكر اليوت أن المسرحيات تحتوى على عنصر شاعرى ، ولكن كاتب النثر لابد له لكى يحقق الشاعرية من أن يكون شاعريا بصفة دائمة حتى وأن أدى ذلك الى جعل المجال الذى يترك فيه محدودا للغاية .

ولما كانت « الجريمة » فذة فريدة فى هذا العصر ، وذلك لتصوراتها وأفكارها وابتكارها المقصود لفكرة كاملة عن المسرح ، كان البحث فى النوع الذى نسجت منه خيوطها أهم عندنا بكثير من الوصول الى أى حكم عن قيمتها النهائية من حيث هى مسرحية ٠

فالبناء الدرامى فى المسرحية مقام على دعامتين أساسيتين هما « الدراما البشرية » فى جانب « الدراما الآلهية » فى الجانب الآخر ، الأولى يمثلها سكان قرية كانتربرى ، والثانية تتمثل فى نفس كبير الأساقفة ٠ ذروة الوراما البشرية أن يرتفع الفلاحون ونساؤهم الى مستوى المسئولية الجماعية ، فيكفرون عن الخطيئة التى لحقت بكانتربرى نتيجة قتل كبير الأساقفة ، وذورة الدراما الآلهية هى استشهاد توماس بيكيت معرضا عن اغراء الحياة ممتثلا لارادة لله ٠ فالتسامى البشرى يحقق باذابة الذوات الفردية فى ذات المجتمع الكبير ، ويتحقق التسامى الروحى بامتثال ارادة الفرد لارادة لله ٠

أما التكوين الأساسى للعقدة فمستمد من الشكل الشعائرى للتراجيديا اليونانية القديمة الجزء الأول يقابل الصراع وشخصياته الرئيسية هم جوقة نساء كانتربرى والقساوسة الثلاثة والموعزون الأربعة وتوماس بيكيت ٠ والموضوع المحورى فى المسرحية وهو كيف يعانى توماس بيكيت الاستشهاد من أجل سلطة الكنيسة ، فنجده معروضا عرضا بسيطا واضحا فى المشاهد التى تدور بينه وبين الموعزين ، بينما تعلق القساوسة على سلامة الكيان الروحى للكنيسة ، وتعانى النسوة الخوف من الاغتصاب ، ذلك الخوف الميتافيزيقى البالغ : « أترانا مسوقات الى الهلاك ، أم هو الا من والسلام الذى يسوق أقدامنا نحو الكاتدرائية » ٠

ويعبر القساوسة عن فزعهم الدنيوى « والموت له ألف طريق ، وله أيضا مائة ذراع » أما الموعزون الأربعة فالأول منهم وهو من رجال البلاط يعرض على توماس متاع الحياة الدنيا ، ويعرض عليه الثانى وهو سياسى ملكى النزعة السلطة الدنيوية ، بينما يعرض عليه الثالث وهو بارون السمعة الحميدة بين الناس والمكانة المرموقة وسط عليه القوم ٠ وكل واحد من هؤلاء الثلاثة يردد نزوة من النزوات التى كانت تراود توماس فى الماضى ، والتى تغلب عليها تماما فى الوقت الحاضر ، وأصبح الآن قادرا على أن يرفضها رفضا تاما باعتبارها « خداع وخيبة رجاء » ٠ أما الموعز الرابع فانه يعرض على توماس نفس الصيغة التى كان توماس قد عرضها بنفسه على نساء كانتربرى عندما ظهر لأول مرة :

أنتم لا تعلمون .. أو تعلمون .
ما السلوك وما العناء .
أنتم لا تعلمون .. أو تعلمون .
ان السلوك هو العناء .
والعناء هو السلوك .

ويظهر لتوماس أن تقدمه في فعله المؤسى نحو الاستشهاد انما هو نتيجة لدافع الزهو والخيلاء وتوخى الاستحواذ على القوة الروحية ، فيشرف على اليأس ويتساءل : « أما من سبيل بروحى العليلة ، الى غير عذاب فى جحيم الخيلاء ؟ » ثم يلى ذلك جوقة من الموعزين والقساوسة والنساء يعانون خطر توماس وهلاكه فيتبدى بعدها لتوماس طريقه واضحا كل الوضوح ، طريق « السبب الحق » لمعاناة الاستشهاد ، طريق الاستشهاد ، طريق التجربة الروحية العميقة التى منبعها الرؤية لا الغريزة ، وغايتها الاتصال بالله لا التشبث بالمجتمع ، ووسيلتها الانفصال عن كل شيء لا التعلق بأهداب الحياة . هذا الطريق هو التنوير التراجيدى عند توماس بيكيت ، وهو المركز الدرامى لجميع مواقف المسرحية .

ثم يلى ذلك فاصل قصير هو موعظة توماس فى عيد الميلاد المجيد التى يخاطب بها جمهور النظارة ، ويبسط فيها النظرية اللازمانية عن تناقض الاستشهاد ، تناقض الحزن والفرح ، تناقض الحياة والموت . فالاستشهاد هو الفعل الذى يجتمع فيه أعلى تألم مع أعلى سرور ، اذ لا يشعر الشهيد بألم خالص ولا بسرور خالص وانما يعلو جبينه هذا « الأسف الباسم » الذى سمعنا عنه فى حالة سقراط وهو يجرع السم ، وفى حالة جان دارك وهى تعانى عذاب الحريق .

وهذا هو تعبير بيكيت وهو يعانى فعل الاستشهاد :
« ان الاستشهاد هو دائما من عمل الرب .
ولم يكن الاستشهاد أبدا من عمل الانسان » .

والاستشهاد هنا يقابل من حيث الشكل الدرامى لحظة التنوير التى تعقب الصراع ، والتى تجىء برهانا وتوضيحا للفكرة الأساسية فى المسرحية .

وأخيرا يأتى الفرسان الأربعة الذين يحلون محل الموعزين الأربعة فيقابلون توماس طالبين اليه أن يخضع للملك ، وما أن يرفض حتى

يقتلوه ويقدموه فى الحال ، ويتم القتل فى خطـوات بطيئـة ، وجوقة المنشدين تعزف لحن السرور الحزين ، والقساوسة يمضون فى موكبهم حاملين أعلامهم محتفلين بيوم القديسين الثلاثة ٠٠ وهناك فى داخـــل الكاتدرائية يموت قديس جديد ، هو القديس توماس بيكيت الذى انتهت حياته بحشرجة مكتومة لابقرع الطول ٠٠ تماما كما تنتهى حياة البسطاء من البشر ٠

يقول اليوت عن مسرحيته ، عندما كتبت جريمة قتل فى الكاتدرائية تمتعت كمبتدئ بميزة الكتابة عن موضوع معترف به لملاءمته للغة الشعر ، اذ أن المعتقد بصفة عامة أن المسرحيات الشعرية ينبغى أن نعالج موضوعات مستمدة من الأساطير أو مستمدة من فترة تاريخية بعيدة عن الحاضر الى الحد الذى لا يتطلب الاعتراف بالشخصيات كشخصيات حية مما يتيح لها أن تتكلم بلغة الشعر ٠

وقد تمتعت علاوة على ذلك بميزة أخرى ، اذ عرضت مسرحيتى على نوع معين من المشاهدين ذلك النوع الجـاد الذى يتردد عـلى المهرجانات الدينية والذى يهيىء نفسه لضروره تحمل الشعر كشر لابد منه ٠

وعلى كل فقد كانت مسرحيتى مسرحية دينية ، والجمهــور الذى يتردد على مسرحية دينية فى مهرجان دينى يروض نفسه على تحمل الملل ، حتى يرضى عن نفسه ويشعر أنه قام بما يستحق التقدير ، وهكذا كان الطريق ممهدا أمامى فى جريمة قتل فى الكاتدرائية » ٠ وهكذا كان اليوت بحق واحدا من رواد المسرح الشعرى ٠

# المسرح الميتافيزيقى عند جان كوكتو

أحس الحياة فعاش فيها ، وأحس الموت فعبر عنه بل وعاش فيه ، ولكنـه كان أروع من غـيره لأنه اسـتطاع أكثر من غيره أن يحب الحياة ويحياها ، وأن يحب الحب ويحياه •

مات جان كوكتو · مات حزنا على الآخرين وهو الرجل الذى عاش من أجل الآخرين ، مات بعيدا عن أضواء المسرح وهو الرجل الذى قضى حياته فوق خشبة المسرح ، مات فى هدوء وصمت وهو الرجل الذى ملأ باريس بالصخب والعنف ، مات كما يموت أكثر الناس ولكنه لم يعش كما يعيش أحد من الناس ·

عاش حياته هو لا حياة أحد سواه ، حياة فذة الى أقصى حد ، فريدة الى ابعد درجة حياة كلها صرخات عميقة ملتهبة ونداءات وجدانية حارة وانفعالات رائعة وأيضا مروعة ، أحس الحياة فعاش فيها وأحس الموت فعبر عنه بل وعاش فيه ، ولكنه كان أروع من غيره لأنه استطاع أكثر من غيره أن يحب الحياة ويحياها ، وأن يحب الحب ويحياه ، وأن يحس ما يكتب ويكتب ما يحس فهو الشاعر والناقد ، وهو الدرامى والروائى ، وهو المصور والرسام ، وهو السيناريست والديكوريست ، وهو المخرج السينمائى ومصمم رقصات الباليه ، وهو القائم بالاعداد الموسيقى وبأشياء كثيرة أخرى ، لهذا كله ولكثير غيره كان كما يقولون عنه فى باريس : « الرجل الحقيقى المملوء بالدم والحرارة والدموع » ·

فقد التقى فى عام ١١٩٨ بريمون راديجيه الذى قلب حياته رأسا على عقب كما يقولون ، فقد اعد كتاب « سر المهنة » عام ١٩٢٢ الذى دافع فيه عن الشعر والرسم والموسيقى الجديدة ·

ثم دخل كوكتو بعد ذلك مرحلة خصبة من مراحل انتاجه ، حيث أنجز مسرحيات « ممر سان برج ايفل » ١٩٢٤ ، وأنتيجونى ·· و « أوديب ملكا » ١٩٢٨ وأدى موت راديجيه عام ١٩٢٢ الى اصابته بانهيار عصبى ·

وفى عام ١٩٢٤ جمع كوكتو قصائده ونشرها فى ديوانين كما نشر أورفيوس عام ١٩٢٧ ، و « الأبناء الأشقياء » عام ١٩٢٩ ، وفى تلك الفترة

نشر خطابه الى جاك مارتيان الذى قطع فيه صلته بكل أساس ديني وأعطى اهتمامه كله الى النور الباهر الساطع من سحب تجربته الداخلية •

وفى عام ١٩٣٠ أخرج كوكتو أول أفلامه « دم الشاعر » وعرضت فرقة الكوميدى فرانسيز مسرحيته « الصوت البشرى » وكتب أنضج مسرحياته « الآلة الجهنمية » ١٩٣٤ و « فرسان المائدة المستديرة » ١٩٣٧ و « الآباء الأشقياء » ١٩٣٨ و « الدموس المقدسة » عام ١٩٤٠ و « الآلة الكاتبة » عام ١٩٤١ و « النسر ذو الرأسين » عام ١٩٤٦ •

وخلال تلك الفترة قام كوكتو برحلة حول العالم فى ثمانين يوما ، كتب عنها « أولى رحلاتى » عام ١٩٣٧ كما كتب كتاب « معلهش » وهو عن رحلته الى الشرق التي زار خلالها مصر وتركيا ضمن بلاد أخرى •

واذا كانت عبقرية جان كوكتو اتخذت رؤى متعددة ، نظرا لتعدد أوجه نشاطه ، حتى ان أهل عصره لم يتعرفوا على وجهه الحقيقى ، فان الموت كما قال ريمون رولان عندما أوقف حركة كوكتو وضح فى وضح النهار شكله الحقيقى • وكان لابد أن تختفى حياته حتى تظهر رؤاه •

وهكذا مات جان كوكتو بعد سماعه نبأ وفاة « اديث بياف » المغنية العالمية المشهورة و « عصفورة الشوارع » كما يسمونها فى باريس ، وكانت تربطه بها علاقات كثيفة ، علاقات فيها الجوع والتشرد ، فيها الكسب والخسارة ، فيها السكر والعربدة ، فيها مرارة الفشل وحلاوة النجاح ، فيها زهد الناسك وصعلكة الفنان ، فيها بوهيمية الحب وروعة الحياة ، فلما قالوا له انها ماتت أحس انه لم يبق له شيء فى الحياة • ولكنه بدلا من أن يموت عليها حزنا وكمدا كما يموت أحد أبطال الرومان بأن يغرس سيفه فى جذع شجرة ويندفع بقلبه نحو السيف ، مات كوكتو ميتة عصرية •• مات بالسكتة القلبية فكان موته أصدق تعبير عن فنه ، فن التعصير المسرحى •• أعنى تناول المسرحيات الاغريقية القديمة تناولا عصريا جديدا •

وهذا ما عبر عنه كوكتو فى تقديمه لمسرحية أنتيجون بقوله : « هذه تجربة لتصوير بلاد الاغريق من فوق طائرة تصويرا يكشف عنها منظرا جديدا ، هكذا حاولت ترجمة أنتيجون ترجمة اذا ما قرئت خاطفة اختفت أشياء رائعة الجمال وظهرت بدلا منها أشياء أخرى حتى تتكون لدى القارىء مجموعة انتقادات قوامها ظلال وزوايا ونتوءات غير متوقعة ، وربما كانت محاولتى وسيلة لاحياء الدرر القديمة التى من فرط معايشتنا لها أصبحنا

نتأملها دون وعى أو انتباه ، ولكنى رغم تحليقى فوق نص شهير سأجعل كل واحد يسمعه كما لو كان ذلك لأول مرة » ٠

ولكننا لن نستطيع أن نفهم شيئا من ذلك ما لم نضع الفنان فى تيار عصره ، وما لم نفهم نظريته فى الدراما التى فرق فيها بين شعر المسرح والشعر للمسرح ، وما لم نطبق هذا كله على واحدة من أعماله الروائع ، تلك التى احتل بها مكانه ومكانته فى جمهورية المسرح ، وتلك التى اعتبر بفضلها رائدا لاتجاه درامى جديد ٠

فالذى يعود بالسنين الى الوراء يجد أن الفترة الأخيرة من عهد الاحتلال الألمانى وما تلاها من التحرير ، كانت فترة خصبة ومثيرة فى تاريخ المسرح الفرنسى ، ذلك لان الدراما فى فرنسا جاءت لتعبر عن مطالب جديدة ، ونوازع كان من شأنها أن احتلت المسرحية الفرنسية مكان الصدارة لا فى فرنسا وحدها وانما فى العالم أجمع ٠

وكان اهتمام كتاب المسرح الفرنسى بالله والانسان والعالم وعلاقة كل بالاثنين والآخرين من أبرز ملامح الدراما فيما بعد الحرب ٠

وانطلق صوت كوكتو يعلن سخط العقل الحديث على التقاليد بصفة عامة وعلى الأوضاع الدينية بصفة خاصة ، مؤثرا على الدين الكاثوليكى تعاليم باخوس اله الخمر لما تتسم به من قوة الذكاء وبساطة الفطرة ، مؤكدا أن البحث عن مغزى أخلاقى فى العمل الفنى من شأنه القضاء على الفن والأخلاق جميعا ٠

وتعددت طرائق التعبير عن هذا الموضوع ، كما أن الرواد الأول احتدوا فى مناقشاتهم حول بعض المسرحيات الأسطورية الجديدة مثل ( أنتيجون ) لانوى ، و ( الكترا ) لجيرودو ، و ( الذباب ) لسارتر ، و ( كاليجولا ) لكامى ، و ( اليا عازر ) لاوبيى هذا بالاضافة الى مسرحيات كوكتو نفسه ٠

وعلى الرغم من الفروق الفردية بين كل من هؤلاء الا أنهم جميعا يشتركون فى ملامح عامة وصفات أساسية ربما أمكن اجمالها فى احساس كتاب المسرح الفرنسى بحاجتهم الى العودة الى الأعمال الفنية الأسطورية وهو ما تمثل فى احياء الأساطير القديمة ، والأساطير الاغريقية بصفة خاصة ، يقول جايتون بيكون فى هذا الشأن : « أعتقد أن فكرة الأسطورة ذاتها ، تدخل بنا فى جوهر ظاهرة تدهور المسرح ، فالمسرح دون كل الألوان الأدبية الأخرى ، هو بالفعل اللون الذى يتطلب وجود أفكار خيالية معادة ، فالمسرح ليس عملا يستطيع الانسان أن يتأمله فى وحدته ، انه

عرض لا يبرره الا أثره المباشر فى الجمهور ، لابد اذن من أن يلقى المسرح جمهوره على بعض الطرق المختارة ، ولا يمكن أن تكون هذه الا طرق الخيال، اذ ان المسرح لا ينفصل عن الميثولوجيا القديمة » • تشخيص أزمة الانسان الحاضر ووصف العلاج فى أغلب الأحيان مع عدم الايمان بصلاحية المنطق التجريدى والتركيز المستمر على التجربة الانسانية المعاصرة •

ولا شـك أن كوكتو كان يشارك الجميع اصرارهم على أن تستمد الدراما قوتها من الموضوع الذى تدور حوله ، وعلى أن المسرح الحى لن يحتفظ بحيويته ما لم يناقش موضوعات جادة ويعالج مشكلات حقيقية ، ولكنه كان أكثرهم جميعا تعطشا للبحث عن شكل تراجيدى جديد يصب فيه مضامينه الأخلاقية الجديدة التى تتمشى مع الأفكار الفلسفية الجديدة • ولما كان لعصرنا شكله التراجيدى الخاص ، كان لابد من تجسيد التراجيديا فى هذا الشكل المعاصر ، وكان لابد أيضـا من استخلاص الاحسـاس التراجيدى الحديث من الأساطير الاغريقية القديمة ، ومن الفنون الشعبية التقليدية فى العصور الأخرى •

لقد بليت الأساطير القـديمة ، وبليت أيضـا موضـوعات العـالم البورجوازى ولم يعد فى المتناول الا الأسطورة الأصيلة الحديثة ، أما الأسطورة القديمة فلم تعد تغذى الخيال كما كانت تفعل صور الماضى ، وأسطورة الذات المتفردة لا تترجم بطبيعتها الى موضوعات عامة أو أساطير جماعية لكونها تحيى فكرة الأسطورة ذاتها ، ومن هنا يجيء استلام الأساطير الاغريقية القديمة •

فالمأساة الاغريقية لا يمكن أن تتكرر ، فقد تصل قصتها الينا عبر الثقافات المختلفة ، لكنها لا تقبل التكرار بالمعنى الحقيقى للكلمة • واذا كانت تبدو لنا وكأنها متماسكة ، فهذا يرجع الى أنها تعالج مواقف خالدة •

واذا كانت الذات فى المأساة الاغريقية ليست مأساوية ، الا أن المأساة تكمن فيها ، والبحث عنها ، عن الحقيقة ، عن المعرفة هو التبرير الوحيد لأصالة الحياة •

وهذا ما حاوله كوكتو وما عبر عنه فى مقدمته لمسرحية ( فرسان المائدة المستديرة ) التى كتبها عام ١٩٣٧ بقوله : « لقد حدثت عدة معجزات أدت الى تحرير المسرح من القواعد التى قيدته من كل جانب ، وأعتقد أن نوعا آخر من المسرحيات المفيدة قد بدأ يظهر منذ عام ١٩٣٧ » • وان مظاهر هذا التحرير لتبدو واضحة فى مسرحية ( فرسان المائدة المستديرة ) كما تتضح فيما بعدها من مسرحيات ، فهو يقول فى مقدمته لهذه المسرحية :

« بالنسبة لمسرحية فرسان المائدة المستديرة يجب أن توضع على خشبة المسرح كل عناصر الدراما فوق الواقعية ( السيريالية ) دون اهمال مع اعطاء الاحساس بأنها واقعية ٠٠ فالكرسى الذى يزل ويقع ٠٠ والمائدة المملوءة بالطعام التى تخرج من الحائط ٠٠ والأبواب التى تفتح وتغلق وحدها ٠٠ كل هذا يجب أن يحدث على المسرح بالحرف الواحد ، وأن يبدو وكأنه شيء طبيعى » ٠

كما يقول فى مقدمته لمسرحية ( الآباء المزعجون ) التى كتبها فى عام ١٩٣٨ « كان على أن أكتب مسرحية حديثة وعارية لا أعطى فيها لواحد من الممثلين أو الجمهور أية فرصة لأن يأخذ نفسه ٠٠ فقد حذفت التليفون والخطابات والخدم والسجائر والنوافذ التى تخدع العين ، وحذفت حتى اسم العائلة الذى يحدد الشخصيات ، ويأخذ دائما مظهرا يدعو الى الشك والارتياب » ٠

وتتضح أهمية هذه الآراء الدرامية أكثر وأكثر اذا نحن أضفنا اليها تفرقة كوكتو المشهورة بين شعر المسرح والشعر للمسرح ، فقد أنفق رواد الدراما المعاصرة جهودا جبارة فى البحث عن شعر معاصر للمسرح ، أو فى جعل شعر المسرح يرتفع الى مستوى روائع التراث القديم ٠ فهو كما قال مترجم مؤلفات « كوكتو » الى الانجليزية : « هذا البحث وراء الشعر الصالح للتمثيل ، والذى هو استمرار لمحاولة العثور على الخامة الملائمة ، وأحكام النسب التى تقتضيها الأوضاع ، والتى لابد لها من أن تساير رد الفعل للواقعية ، وقام به رجال ثلاثة بهمة ونشاط خلال ربع القرن من ( ١٩٠٩ ـ ١٩٣٤ ) وهؤلاء الرجال الثلاثة الذين أصبحت أهميتهم تتزايد فى تقديرنا على مر الأيام هم سيرج دياغيليف ، وجاك كوبو ، وجان كوكتو » ٠

فاذا كان دياغيليف قد انصرف الى التوجيه والتنظيم وتشجيع مجموعة كبيرة من الراقصين والراقصات والرسامين والموسيقيين ، بينما انصرف كوبو الى تكوين الممثلين ثقافيا واعداد الفنـانين لمختلف نواحى النشاط المسرحى ، فان كوكتو هو الذى أخذ على عاتقه عبء الجمع بين شعب هذا النشاط ، واستكشاف الصيغ المعبرة عن حاجة الباليه والتمثيل والغناء الى هذا الشعر الصالح للمسرح ٠

ففى عصر كوكتو وفى مدينة باريس بالذات كان المسرح يعيش فى ذرى مجده ، كان معاصرا لفلسفة برجسون وفاليرى وماريتان ، ومعاصرا لأدب جويس ورسوم بيكاسو وموسيقى سترافنسكى ، ومعاصرا للأعمال التى قام بها جان لوى بارو فى مسرح « الاوديون » ٠

ولما كان كوكتو يجتهد فى توسيع وعى الجمهور ، وفى التعالى على المسرح التجارى ، وفى استكناه الحياة الانسانية فى منظور أوسع من مصادر التراث القديم ، تراءت له أهمية التفرقة بين هذين النوعين من الشعر ٠٠ شعر المسرح والشعر للمسرح : « فأنا اذن أحاول استبدال شعر المسرح بالشعر للمسرح ، فالشعر للمسرح دنتيلا رقيقة يستحيل رؤيتها عن بعد ، أما شعر المسرح فهو دنتيلا سميكة ، دنتيلا مصنوعة من الحبال ، أو هو سفينة بأكملها تسير فى عرض البحر » ٠

وعند كوكتو أنه اذا كان شعراء من أمثال سوفوكليس أو دانتى أو شكسبير قد أصبحوا مألوفين فى عصرنا هذا ، فما ذلك الا أنهم بوعى أو بغير وعى قد أدركوا هذه التفرقة بين شعر المسرح والشعر للمسرح ٠

والصحيح أن نظرية كوكتو عن الدراما تتقدم بمجموعة غير قليلة من الحلول لمشكلات استعصى حلها على مؤلفى التراجيديا الكلاسيكية وعلى ناظمى الدراما الشعرية ، فهو أولا يجلو لنا ـ كما سبق أن لاحظنا ـ طبيعة الشعر التمثيلى فى تناقضه مع الشعر الغنائى ، فالأمر عنده ليس أن نضع الشعر فى المسرح ولكن أن ننظم الشعر الصالح للمسرح ٠

وهو ثانيا يدعو الى التخفيف « من حدة الدراما والخفض من درجة حرارتها ، كما فعل فى مسرحية « الآلة الجهنمية » حين جعل الكورس يروى القصة كلها فى مطلع المسرحية لكى يخفف من حدة التوتر وقلق الترقب ، ولكى يستعيض عن اثارة الأعصاب والمفاجآت الرخيصة بالمادة السخية الرفيعة التى نسجت منها خيوط المسرحية ٠

ثم هو ثالثا وأخيرا يقتفى أثر أبولينير ( بدلا من أصحاب المذهب التعبيرى أو المذهب الرومانسى الجديد ) من حيث اقتناعه بضرورة اشاعة المرح فى الأداء والخيال فى الشعر والبهرجة فى الديكور ، كما فعل فى اخراجه لمسرحية « أورفيه » التى روى فيها من جديد أسطورة أورفيوس ٠٠ خيالية غريبة ، مرحة ساخرة ، شاعرية مثيرة ٠

وهذا معناه أن عبقرية كوكتو عبقرية شعرية فى المقام الأول ، وسواء انصب اهتمامه على المسرح أو السينما ، فهو اهتمام شاعر يكتب للمسرح أو ينتج للسينما ، ذلك لأن جوهر الدراما واحد فى المسرح والسينما على السواء ، والمشكلات التى شغلت كوكتو فى هذا الميدان أو ذاك واحدة ٠ وهى المشكلات التى يمكن تلخيصها فى المجهول الذى يحيط بنا ويحاصرنا من كل جانب ، القوى التى تسوقنا رغم ارادتنا ، لغز الحرية أو وهم حرية الاختيار ٠

واذا كان بعض النقاد قد وصف مسرح كوكتو بأنه مسرح للتسلية والترفيه ، وأن براعته تتمثل فى تلاعبه بالتراكيب اللغوية وادهاش المتلقى واثارة انبهاره ، فما ذلك الا لأن مسرح كوكتو مسرح لا تقليدى يقلب ما تواضع الناس عليه رأسا على عقب · مسرح « هجومى » ان صح هذا التعبير ، يثير الحيرة ويوقظ الوعى ويلهب الضمير ·

فليس كوكتو رجلا من رجال الأدب ، بل هو انسان حى ، وفنان مبدع ، يحاول أن يضعنا بكل أعماله ·· الشعرية والمسرحية والسينمائية ·· وجها لوجه أمام أسمى مشكلات الروح الانسانية ، وهو فى كل ما يسميه يضفى نغمة من التجديد والشباب والنضارة ·

المهم أنه بهذه الآراء التى تتلازج فيما بينها تلازجا وظيفيا عضويا على نحو يجعلها تؤلف نظرية درامية متكاملة ، كتب جان كوكتو دراماته الروائع تلك التى جعلها تسير فى الاتجاه التعصيرى ، وتلك التى اشتهر منها « أورنيوس » ( أنتيجـون ) و ( الآلة الجهنمية ) ، و ( روميـو وجولييت ) و ( فرسان المائدة المستديرة ) ·

وكما كان كوكتو هو كاتب هذه المسرحيات ، كان فى أغلبها هو مصمم الملابس ومعد الديكور وواضع الموسيقا ، وذلك ايمانا منه بأن صاحب العمل الفنى يجب أن يقوم بعمل كل شىء فيه دون أن يشرك أحدا سواه فاذا عجز عن القيام بكل هذه الأعمال مجتمعة أمكنه اسناد بعضها الى أقرب الناس اليه · وهى فى الحقيقة فكرة ديكارتية قديمة أخذها كوكتو عن الفيلسوف الفرنسى رينيه ديكارت الذى ذهب الى أن هيكل المعرفة البشرية يكون أكمل لو أن بناءه كان شخصا واحدا ، تماما كما أن المدينة التى يضع تخطيطها مهندس واحد تكون أكثر اتساقا من تلك التى يشترك فى تخطيطها كثيرون ·

وفى هذا يقول كوكتو : « والمسرحية ينبغى أن يكتبها ويعد ديكورها ويصمم ملابسها ويضع موسيقاها ويلعبها ويقوم بالرقص فيهـا شخص واحد ، فان تعذر وجود هذا الشخص الرياضى المتكامل جاز أن يحل محله أقرب الناس اليه ·· مجموعة متصادقة » ·

وربما كانت أروع مسرحية توج بها كوكتو آراءه ، اذا نحن استثنينا دراما « دم شاعر » التى أخرجت على الشاشة ، هى الصيغة الجديدة التى صب فيها أسطورة « أوديب » تحت عنوان « الآلة الجهنمية » · وكذلك مسرحيته « أنتيجونى » · فهذه سلسلة من التصاوير المحددة التى رسمها كوكتو ببساطة بالغة ومهارة غير عادية ، وغمرها بفيض من أنوار الأساطير الزئبقية المتلألئة تعتبر بحق من انتصارات المسرح التعصيرى الحديث ·

غير أن هذه المسرحية « الآلة الجهنمية » لا تبدد جميع الشكوك التى تحيط بفكرة كوكتو عن الدراما ، فنقطة الضعف فيها هي ما يسميه اريك بنتلي « الولع بالجمال » وهو ما جاء على حساب مضمون العمل المسرحي ، فالشاعر لم يسع فى المسرحية الى ايجاد حل لمشكلة سيكولوجية ، ولا هو فكر فى تأكيد مبدأ أخلاقى أو مناقشة قضية فكرية ، كل ما كان يسعى اليه هو ايجاد حل لمشكلات ذات طابع مسرحي بحت ٠ ومن هنا كانت ( أنتيجون ) من بين سائر درامات كوكتو أكثرها تكاملا وترابطا وأكثرها تعبيرا عن اتجاه الفنان ، فضلا عن أن هذه الدراما فى ذاتها تعتبر أكثر من رائعة فهى لم تلهم كوكتو وحده وانما ألهمت كثيرين غيره ، بينهم الكاتب التعصيرى الشهير جان أنوى ٠

أما السبب الذاتى الذى دفع كوكتو الى اختيار ( أنتيجون ) دون غيرها فهو طبيعتـه النازعة أبدا الى الثورة على النظم الثابتة والقوانين الجامدة ، والهادفة الى تغليب قانون الروح الانسانى على قانون العالم المادى ، فهذه الحرية الكاملة التى ترمز لها « أنتيجون » هى فى الحقيقة اسقاط ذهنى بالنسبة الى جان كوكتو ٠٠ يقول الكاتب فى هذا المعنى : « سمعت كثيرا من الناس يتساءلون لماذا اخترت أنتيجون وروميو دون سائر مسرحيات سوفوكليس وشكسبير ، أما الأسباب التى دفعتنى الى اختيار أنتيجون فقد ذكرتها فى رسالتى الى جاك ماريتان ٠٠ أن أنتيجون هى بحق ٠٠ قديستى » ٠

ولكن هل يرجع ذلك الى أن الأسطورة بطبيعتها خصبة ومؤثرة ؟ أم يؤكد ذلك العود الأبدى الذى تحدث عنه نيتشه ؟

هذان السؤالان تثيرهما أنتيجونى : هل عالج المؤلفون المحدثون هذه الأساطير المأساوية من وجهة نظر تأخذ فى الاعتبار القضايا الوديعية ؟ هل تمكننا المسرحيات الحديثة التى تتناول هذه الأساطير من فهم ذلك الخلاص البشرى الذى استهدفه سوفوكليس ؟ والسؤال الأكثر أهمية من هذا كله ، هو ما الذى ساعد على حياة الأسطورة ٠٠ طابعها الخالد أم بقاؤها على مر الزمان ؟

كتب كوكتو مسرحية ( أنتيجون ) فى فصل واحد ، وكتبها جان أنوى من قبله فى ثلاثة فصول ٠ وبينما احتفظ أنوى بالعناصر الرئيسية فقط ، طبق كوكتو عمل سوفوكليس بحذافيره فكان أوفى للنص الاغريقى القديم أما ديكور المسرحية فهو ( تجريدى ) ٠٠ المسرح خال الا من الممثلين حتى يمكن فصل المتفرج عن الاحساس بالزمن والتاريخ ، فالذى يعمل

حسابه ويوضع موضع الاعتبار هو العنصر الانسانى العالمى الذى يعلو على بعدى الزمان والمكان •

ومؤدى أحداث المسرحية أن أوديب الذى ذاق ألوان العذاب ومات وخلف وراءه ولدين هما ( أتيوكليس ) و ( بوليتيسيس ) اللذين تقاتلا فى مدينة طيبة حيث كان الأول يدافع عن المدينة فاعتبر بطلا ، وكان الثانى يهاجم المدينة فاعتبر خائنا •

لهذا أمر « كريون » الذى انتقل اليه حكم طيبة أن يلقى جثمان « اتيوكليس » كل طقوس الاحترام ، وأن تترك جثة « بولينيسيس » فى العراء تنهشها الغربان •

ولكن ( أنتيجون ) تتحدى هذا القرار وتصمم على أن تدفن أخيها وتقدم لجثمانه طقوس الاحترام ، على العكس أختها ( أسمينا ) التى تأخذ جانب الحذر خوفا على نفسها الى حد ما وعلى أختها الى حد كبير •

« ( أنتيجون : أنتيجون : )ان أبانا المسكين قد مات فى الوحل ـ مات بعد أن فقأ عينيه ليكفر عن ذنوبه • وأمنا ، أمنا التى كانت أمه ، قتلت نفسها خزيا وعارا، واخوانا تقاتلا حتى قتلا ، فتصورى مدى المصير المشئوم الذى ينتظرنا نحن الاثنين لو أننـا تحدينا الحكام • نحن نساء يا أنتيجون ، نساء غشيمات فى التغلب على الرجال » •

ولكن أنتيجون ترد عليها ردا فيه قوة الارادة وقوة الشخصية : « افعلى ما يحلو لك •• أما أنا فسأقوم بدفنه •• وسيحلو لى بعد ذلك أن الاقى الموت • بعد هذه الجريمه المقدسة سيرقد صديقان أثيران جنبا الى جنب • ان الوقت الذى ينبغى على أن أرضى فيه الموتى يا أسمينا أعظم من الوقت الذى ينبغى على أن أرضى فيه الأحياء » •

وعندما يسمع كريون بنبأ دفنها لأخيها يثور غاضبا ويأمر بدفنها حية •• ويأتى ابنه هيمون خطيب أنتيجون ليدافع عنها فيدور بينه وبين أبيه نقاش حاد ، فالأب يرى أنه لابد له من المحافظة على القانون والنظام ، والابن يرى أن فردا واحدا مهما أوتى من الحكمة لا يستطيع أن يجزم دائما انه على صواب ، وهنا يصيح « كريون » ( الدولة هى الملك ) فيرد عليه هيمون ( هذا اذا كانت الدولة صحراء ) •

ورغم كل شىء تساق أنتيجون الى مصيرها الأليم فتسجن فى صخرة ، وعندما يتراجع الملك فى قراره يكون الأوان قد فات اذ يخبره الرسول بأن أنتيجون شنقت نفسها ، وأن هيمون تخلص من آلامه بالانتحار ، وأن

زوجته الملكة ايريديس ماتت حزنا على ابنها ، فلا يملك كريون الا أن يخور وينهار .. حكم على أنتيجون بالموت فحكمت عليه الآلهة بالعذاب .

وهكذا نرى أن أنتيجون التى صورها كوكتو تختلف عن أنتيجون التى صورها سوفوكليس ، فهى هنا ليست الشخصية البشرية التى تصارع قوى الآلهة ، تلك التى تتدخل على نحو غامض فى مجرى الأحداث، ولا هى كبش الفداء فى الشعائر الدينية القديمة ، تلك التى تكاد عالقة بالموت ، وانما هى انسانة عصرية تختار موقفها من الأحداث وعلى عاتقها وحدها تقع تبعية هذا الاختيار .

وهى انسانة تشقى وتعانى لا لان الآلهة حكمت عليها بالعذاب ولكن لانها سليلة أسرة لايوس وابنة أوديب ، فالشقاء فيها طبيعة وراثية كما يقول الكتاب الطبيعيون أمثال اميل زولا .

وهى انسانة قوية الشخصية حرة الارادة تتحدى قرار كريون فتتخذ موقفا يمثل الفرد فى صراعه مع الدولة ، ثم هى بعد هذا كله أقرب الى « السوبرمان » فى العصر الحديث كما لاحظ ذلك بحق الأديب الساخط كولن ويلسون ، فهى عندما تواجه الموت لا تشعر بضعف وتردد كما هو الحال بالنسبة الى الانسان العادى ، وانما تشعر بعلو وتعال كما يفعل الأبطـال .

وتتجلى الدلالة العصرية التى خلعها كوكتو على مسرحية « أنتيجون » فى ثورة النفس البشرية على خطـر القانون والنظام وعلى بشاعة الآلية والمادية ، فهذه جميعا بمثابة النكبات التى تحل بالانسان الحديث لا من قبل الآلهة بل من قبل الحضارة .. ففى الحضارة الحديثة تدر الانسان ومصيره ، فيها يشعر بسطحية وجوده وفقاعية حياته ، وفيها يحس أنه لا يزيد فى كثير أو قليل عن ذرة فى كون أو قطرة فى محيط أو ترس فى آلة . ومن هنا كانت المسرحية فى صميمها ادانة للعصر الحديث كله ، وصرخة احتجاج على القانون والنظام ، وعلى العلم والآلة .

وهذا ما عبر عنه كوكتو تعبيرا عاريا وفاضحا فى مسرحيته التعصيرية « الآلة الجهنمية » حيث يعرض لنا الشاعر احدى الآلات الدقيقة الصنع التى ابتكرتها آلهة الجحيم لابادة الانسان بطريقة رياضية بحتة ، وذلك بأن تشحن هذه الآلة الى أن يمتلىء الزنبرك تماما ثم تدار آلة التعذيب فى بطء شديد طيلة حياة الانسان ، وفى مطلع المسرحية نسمع « صوتا » يعيد على مسامعنا أسطورة أوديب وينتهى بهذه الكلمات : « ألق بالك أيها المتفرج .. يا من تقصد الحل البطىء على مدى حياة انسانية كاملة ،

ممتطيا صهوة احدى الآلات الدقيقة التى صنعتها الآلة الجهنمية بقصد ابادة البشر الفانين وبطريقة رياضية بحتة » ٠

وهكذا على حافة عالمين : عالم الاغريق القديم وعالم العصر الحديث عاش جان كوكتو ومات جان كوكتو ، عاش يبحث عن الحق فى الحياة ، وعن الخير فى الحياة ، وعن الجمال فى الحياة ومات دون أن يدرى ان كانت الحياة نفسها حقا أم خيرا أم جمالا ، هى أضغاث أحلام ٠

# المسرح التجريدى عند فريدريش دورينمات

انســان العصر الحـديث أصبح مكلودا
متعبا لا تســتفزه قيم ولا تهزه مواقف
ولا يرغب حتى فى أن يكون بطلا ، انه
يعيش لأنــه يعيش فقط ، أو لأنه لــم
يمت بعد ٠

لوحظ غالبا في البحث العلمي أن التشدد في اتباع المنطق والتدقيق في مراعاة القواعد قد أديا أحيانا الى عقم الفكر ونضوب القريحة ، وقد قال الفيلسوف الفرنسي بليز بسكال : « ان علم الأخلاق الصحيح يسخر من علم الأخلاق ، والعبقرية تعبث بقواعد الفن ، والجليل يعارض الجميل ويسمو فوق التنسيق » .

وعندي أن هذه العبارة للفيلسوف الفرنسي إندريه لالاند لا تكاد تنطبق على واحد من الأدباء قدر انطباقها على الأديب السويسري فريدريش دورينمات ، وأن واحدا من الأدباء لم يقم بمثل الدور الريادي الذي قام به هذا الأديب في بعث أدب بلاده بعثا جديدا ، وفي تحديد ملامح الشخصية السويسرية تحديدا واضحا ، وفي العبور بآداب لغته من المياه الاقليمية الى العالم كله ... ليصل الحياة بأسباب جديدة ويضفي عليها دينا وشعرا ، فالايمان بالانسان الجديد في عالم جديد هو سمة العصر ، وهو الطابع الغالب على مسرح اللغة الألمانية المعاصرة .

ولكي ندرك خطورة الدور الريادي الذي قام به هذا الأديب ، لابد لنا قبلا من أن نضعه في تيار عصره لنرى كيف كان يصبح هذا التيار سباحة متواصلة والمسافات طويلة ، لكي ينتشل بلاده من هزيمتها في الحرب العالمية الثانية ، ولكي يرأب الصدع الذي أصاب الدولة وأصاب الروح معا على حد تعبير المؤرخ البريطاني الكبير أرنولد توينبي ، ولكي يحافظ على الجوهر الأصيل للذات الألمانية ضد كل ما هو وارد ودخيل ، وأخيرا لكي يثبت للحياة الروحية استقلالها وخلوصها ومشروعيتها ويجعل من هذا الاثبات أساسا لتصور العالم كله . وبذلك يستطيع أن يحقق حلمه الوردي الجميل في بعث أدب الانسان الألماني الجديد ، أو بالأحرى أدب المواطن العالمي الجديد .

يقول النـاقد الكبير آرثر كويسلر انه : « لا القـديس ولا الثائر يستطيع تخليصنا مما نحن فيه ، لان الانقاذ الوحيد لا يكون الا فى اندماج هذين الكائنين » • فاذا كان ما يعنيه كويسلر بقوله هذا انه لا غنى للناس عن البصيرتين الداخلية والخارجية ، فان أحدا لا يسعه الا أن يقره على هذا الرأى ، ولا يسعه أيضا الا أن يقول بأنه منذ أيام برتولد بريخت الى الوقت الحاضر لم تنجب ألمانيا من هو بمثابة المقابل الطبيعى لصاحب المسرح الملحمى الا هذا الأديب •• فريدريش دورينمات •

فكلاهما يبدأ من الانسان وكلاهما يحاول أن ينتهى الى الانسان ، وجه الاتفاق بينهما أنهما يحاولان الاهتداء الى تركيب يندمج فيه الفرد والمجتمع ، ووجه الاختـلاف بينهما أنهما يعالجـان الأمر من ناحيتين متعارضتين • فبريخت يصل الى الفرد عن طريق الجماعة ، ودورينمات يصل الى الجماعة عن طريق الفرد • بريخت ينزل من الكل الى الجزء المكون له ، ودورينمات يرتفع من الجزء الى الكل الذى هو نتاج هذه الأجزاء • ومن هنا كان المسرح الملحمى عند الأول هو مسرح البصر الخارجى ، بينما كان المسرح التجريدى عند الآخر هو مسرح البصيرة الداخلية •

فهما اذن ثائران متعارضان ، ثورة بريخت ماركسية النزعة لانها متفجرة من الخارج ، من أعماق الجماعة ، أما ثورة دورينمات فهى ترى أيجوز لنا القول بانها من نوع ثورة نيتشـه ، أم تراها من نوع ثورة الوجوديين ، أم هى من نوع ثورة المسيح ؟

المهم أنها ثورة منبعثة من الداخل ، من داخل النفس الانسانية ، فاذا كانت ثورة بريخت الخارجية قد أنزلت السكينة على قلب « المرأة الطيبة » ، فان ثورة دورينمات الداخلية قد أدت الى تحرير نفس « السيدة العجوز » ، واذا كان جحيم بريخت أو مدينة ستزوان جحيم اجتماعى وان اتخذ من حياة الأفراد مقياسا له ، فان جحيم دورينمات أو زيارة قرية جولين جحيم شخصى وان لم يخل من تعريض بالمجتمع ، واذا كان تدليل بريخت قد انبعث من المذهب الاشتراكى وحده وان غدا أكثر درامية وأرق شاعرية من ذلك اللون الذى يسمى « أدب الطبقة العاملة » ، فان تدليل دورينمات قد انبعث من نظرية لا طبيعية تخيلها هو بعين الفكر وان انتشر مغزاها حتى شمل نحباة الروح الدفين ••• لحياة الانسان •

لم تكن ثورة بريخت الملحمية ثورة على المسرح الدرامى الذى وضع أرسطو أسسه وقواعده ، بمقدار ما كانت ثورة على الدراما الموسيقية التى أقام فاجنر طقوسها وشعائرها ، ذلك أن بريخت فى رفضه التصـور الاغريقى للعالم انما كان يرفض فى الحقيقة التصور الفاجنرى لذلك العالم

الذى استوحاه فاجنر من التراجيديا الاغريقية وحاول أن يحققه فى دراماته الموسيقية ٠

فقد كان فاجنر يستهدف جعل الدراما الموسيقية مشتملة على كافة الفنون ، فالفكر والموسيقا والشعر والنغم تلتقى جميعا فى وحدة حية أو حياة واحدة على نحو ما كانت التراجيديا اليونانية فى عهد الأولمب ، وعلى نحو ما أراد لها أن تكون فى بايرويت ٠٠٠ حيث شيد مدينة موسيقية قصد بها جعل المسرح نوعا من المعبد الصوفى يستمد منه الألمان الوحى والالهام ٠ ولهذا عمد الى اشاعة جو السحر والقداسة لايهام الشعب بأنه فى رحاب معبد حقيقى ، ولكنه معبد من نوع جديد ، معبد تذبح فيه المقدسات وتنحر فيه القيم التقليدية ، ولكن تقدس فيه الحياة ، ويمجد الانسان ، وتستبدل بالحضارة الديونيزية حضارة العصر الحديث ٠

وكان هذا هو السبب فى ثورة الاشتراكى الثائر بريخت على الفنان الطوباوى الحالم فاجنر ، تلك الثورة التى أعلنها بريخت فى قوله : « لا أحب أن أرى المسرحيات تستجدى عطف الجمهور بل ان لها من قوة الاقناع مثل ما لمحاكم القضاء ٠ فالهدف الرئيسى هو تعليم المشاهد كيف يكون رأيه تمهيدا لاصدار حكمه » ٠

ومن هنا جاءت « اوبرا القروش الثلاثة » التى وضعها بريخت ثورة مباشرة على أوبرات فاجنر أو بالأصح دراماته الموسيقية ، فالموسيقا وسيلة للتبليغ وليست وسيلة لانعاش الروح ، ومهمتها ترجمة النص لا الارتفاع بالنص ، وهى تلتزم موقفا دون أن تصور حدثا ، وتوضح ماهية السلوك دون أن تعبر عن حالات الروح ٠

هى طبيعة المذهب ،وأنها فى الوقت نفسه تبتعد عن معظم أساليب الدراما ونماذجها المعروفة ابتعادا يمكننا أن تقول عنه انه ابتعاد جذرى ، فاذا كان فاجنر هو عماد المذهب اللاطبيعى كما رأينا ، فان دورينمات بحق هو السلالة الفاجنرية الأصلية ، أو هو الاحياء الحقيقى لهذا المذهب وبعثه فى ثوب عصرى جديد ٠

كما استوحى فاجنر عالم الاغريق القدامى ، استوحى دورينمات ذلك العالم ، عالم التناسق والتكامل حيث الكل مؤلف من مجموع أجزائه، والجزء له مكانه الطبيعى الذى خصص له ٠ أو على حد تعبير أرسطو وهو العارض الأمين للثقافة اليونانية : « ان طبيعة الشىء هى غايته ، أى هى ذلك الذى من أجله وجد الشىء » ٠ وعلى ذلك تكون كلمة « طبيعة » غائية فى معناها وفحواها ، فالكون وكل مافيه يتطور تجـاه شىء ، وهو فى

تطوره يترقى الى درجة أعلى حتى تصل الى الله الذي هو صورة خالصة ووجود عقلي بحت ، أو هو المحرك الذى لايتحرك ، واذن فيستحيل أن يطرأ عليه تغيير ٠

هذه النظرة التكاملية الى الكون على أساس أن كل شيء له مكانه الخاص وأن الأشياء جميعا ينتظمها كل متكامل ، هي التى مكنت الاغريق من صياغة نظريتهم عن الفن ، ومؤداها أنه ليس هناك فنون منفصلة كل على حدة ، بل هناك عمل فنى متكامل يضم الفنون جميعا ٠٠٠ من شعر وموسيقا ، ورقص وغناء بل ومن طقوس وشعائر ، ذلك لأن الديانة عندهم كانت نوعا من الفن بل الحياة نفسها كانت عملا فنيا متكاملا ٠ وهى أيضا النظرة التى مكنتهم من أن يجعلوا لكل شيء أهميته طالما أن كل شيء له مكانه المحدد ، فما لا أهمية له لا مكان له ، ومن هنا كان الكون كله كائنا عضويا أو كان شيئا أقرب الى الجسم الحى ٠

ولقد سأله سائل ٠٠ ماهو المسرح ؟

فكانت اجابته ٠٠٠ ماذا أقول لك ٠٠ خذ مثلا شخصين يتناولان قدحين من القهوة ، ما فى هذا شيء ٠٠ لكن ذلك قد يصير موقفا مسرحيا لو أنك عرفت أن فى قدحيهما شيء ٠٠

ـ وكيف تقول ذلك للمشاهدين ؟

ـ المشكلة فى المسرح ليست مشكلة القول فحسب ، بل هى مشكلة الرؤيا أيضا ، عندما اردت أن اصور مدينة صغيرة خربة فى مسرحيتى « زيارة السيدة العجوز » وضعت على المسرح محطة لا تقف عندها القطارات وأظهرت مدى تمنى السيدة العجوز حتى تنقل فى كرسى يحمله قطاع طرق من أصحاب الملايين ٠

ـ وماذا عن مسرحك ؟

ـ انه بالذات مسرح الأمل اللا معقول ، الأمل الذى لا مبرر له ، الأمل الذى لا يقهر ٠

لقد تعلمنا أن فى نسيج الحقيقة ثقوبا تفغر فاها ، ومع ذلك فأنا آمل ، وان لم يكن ثمة أمل ٠

هذه الصورة عن العالم هى التى استوحاها دورينمات وقارن بينها وبين عالمنا الحاضر ، فانتهى الى أننا نعيش فى عالم فقد رشده فتصدعت روحه وشلت ارادته ، أو كما قال أحد أشخاص مسرحية « الزيارة » : « لقد توقفت القوانين الطبيعية عن العمل » ٠

فعند دورينمات أننا نعيش فى عالم غريب ، ونحن نحاول أن نقيم صداقة معه ، نحاول أن نعتد قرابة بيننا وبينه ، ولكنه مع ذلك يظل غريبا ، ولأنه غريب فهو مخيف ، فالانسان يخاف ما يجهله ، ويخاف أكثر مما هو أقوى منه ، ولكننا نملك شيئا لا يملكه هذا العالم فنحن قادرون على التنظيم ، فاذا كان العالم من حولنا فوضى ، فالعقل الانسانى هو الذى ينظمه ويرتبه ويفسره ويضع له القواعد والقوانين .

ومهمة الفنان أن ينظم فوضى العالم ، وأن يجعل لهذا الشيء الذى بلا قوام شكلا واطارا ، وقالبا وصياغة .

ولقد عكس دورينمات صورة هذا العالم على بلدة جولين حيث جاء على ألسنة الأهالى : « لقد حل بنا الدمار ، انهارت مصانع فاجنر ، وأفلس بوكمان ، وانهار ميدان الكوخ المشمس . وها نحن نعيش على اعانة البطالة، وعلى تكية الحساء . وهل هذه عيشة ؟ . عيشة وضيعة ، عيشة متدهورة البلدة كلها » .

تلك هى الحال التى انتهت اليها قرية جولين ، وكانت فيما مضى مسترحا للروح ومهبطا للوحى : « جوته أمضى هنا احدى الليالى ، فى فندق الرســول الذهبى . وبرامس ألف فيها احدى رباعياته . وهنا اخترع برتولد شفارتس ، اخترع ملح البارود » .

وهكذا حالت هذه الصورة عن عالمنا الحاضر ، حالت بين دورينمات وبين محاولة تجسيمه فى عمل فنى متكامل على نحو ما كان يفعل الاغريق، وفى هذا يقول الكاتب الدرامى : « اننا نعيش فى اللا مكان يحيط بنا ما لا جوهر له ولا معنى . هناك الدولة والدين والفن ولكنها غير مرتبطة معا بصلة ، بل هى أشياء مجردة طغى عليها التكنيك وطغت عليها صورة ما لا جوهر له » . لهذا كان علينا فى رأى دورينمات أن « نخلق مكانا ، نخلقه بالعقل ، حتى تعود الكلمة فتعبر عن الكل وقد اندمج وأصبح شيئا واحدا متحدا .

ولكن ما الذى يجعلك ويجعلنى على قيد الحياة ؟

انها القنبلة الذرية ، فنحن نخــاف من القنبلة الذرية ، تسلحت أمريكا وتسلحت روسيا وأحسسنا نحن بالأمن والأمان لان أحــدا من المعسكرين لن يشعلها حربا ذرية .

فلان هناك قنابل ذرية ، أصبحت حياتنا ممكنة ، فالذى نخاف منه أصبح هو سبب حياتنا ، اننا نحتمى من الشمس العادية فى ظل القنابل الذرية .

على اننا اذ نعيش فى عالم هذا هو شأنه وتلك هى صورته ، عالم لا مكانى الأمكنة فيه انعدمت لان الأشياء فيه قد تساوت أو بالأحرى انحلت الى الطاقة حتى لم يعد لها وجود . أقول أو يقول دورينمات ان مثل هذا العالم لا موضع فيه لبطولة ولا مكان فيه لأبطال ، فلا بطولة ولا أبطال الا حيث يكون هناك صراع ، ولا يكون هناك صراع الا اذا اصطدمت الحرية بالعائق فتحولت الى قيمة .. سواء تمثل هذا العائق فى القوى الالهية أو قوى الطبيعة أو قوى المجتمع . وحينئذ لا يكفى الانسان أن يشعر بالحرية لكي يكون حرا ، بل ينبغى عليه أن يتحرر بالفعل ، أو أن يفعل بحرية .

وأين هذا كله من عالمنا الحاضر الذى يجثو على ركبتيه أمام صنم سخيف بشع اسمه القنبلة الذرية ، وأين البطولة والأبطال فى عصرنا هذا ولم « يعد يخيف الناس اله ولا عدالة ولا قدر .. وانما يخيف الناس حوادث المواصلات وتكسر الجسور نتيجة خطأ فى بناء مصنع للقنابل الذرية » .

ان العالم كله يعيش فى جوف مارد جبار اسمه القنبلة الذرية ، انها باردة كالقبر ، مخيفة كالجحيم ومع ذلك يحرص العالم كله على اقتنائها ، انه يعلم أن فيها فناءه ولكنه يعلم أيضا انه لابد منها لبقائه . فمصدر الخوف أصبح هو نفسه مصدر الاطمئنان ، اليأس أصبح هو ينبوع الأمل ، والموت أصبح هو خير تأمين على الحياة . وأنا وأنت والآخرون لم يعد يربط بيننا شىء ، حتى العالم تخلى عنا ولم تعد له علاقة بنا ، نحن الذين نتعلق بأحبال مفتولة من الخوف .

فالعالم الذى حولنا لا علاقة له بنا ، ولكن نحن الذين لنا علاقة به ، نحن مرتبطون بهذا العالم ، ولكنه ليس مرتبطا بنا ، تماما كما أن الكرة الأرضية معلقة من الشمس ، والشمس ليست معلقة بالكرة الأرضية .

وهكذا انتفى وجود الأبطـــال فى مسرح دورينمات وحل محلهم الأشخاص العاديون ، بل الأشخاص دون العاديين ، حل محلهم البشر ، ففى مسرحية «روميولوس الأكبر» يبدو لنا القيصر الرومانى العظيم انسانا بسيطا متساهلا يهتم بتربية الدجاج أكثر مما يهتم بتنظيم شئون الدولة ، ولا يموت ميتة الأبطال بل ينتهى أمره باحالته على المعاش .

وفى « زواج السيد مسيسيبى » يظهر البطل رخيصا تافها ، صحيح أنه يقتل عددا هائلا من الناس ولكنه لا يقتلهم على طريقة الأبطال كما فى التراجيديات القديمة بل على طريقة النـائب العام الذى يصدر أحـكاما

بالاعدام ٠٠ وهو نفسه أحق الناس بهذا الحكم ، يدس السم لزوجته ليتزوج من امرأة دست السم لزوجها وبعد هذا كله يدعى انه يحاول اصلاح العالم ٠

و « زيارة السيدة العجوز » ليست الا تصويرا لانتكاس الحضارة الأوروبية وهو ما رمز له دورينمات بعودة عقوبة الاعدام ، فبطلة هذه المسرحية كما قال عنها الكاتب لا تمثل العدل ولا تمثل مشروع مارشال ولا تمثل الرؤيا اليوحنية ، وانما هى تمثل نفسها ، أغنى امرأة فى العالم تستطيع أن تتحكم فى كل شىء ، فى العدالة وفى الأخلاق وفى الماضى الذى بعثته الى الحياة ، ولكن تحكمها لا يصدر عن قيمة انسانية ولا عن أخلاق اجتماعية ولا عن معجزة لاهوتية بل عن المال فقط ٠ وعندما تتمكن السيدة العجوز من محاكمة الرجل الذى خدعها وغرر بها تسأله فى استخفاف « هل أنت خائف ؟ » ٠٠٠ فيجيبها فى خوف حقيقى : « اننى بشر » ٠

وبانتفاء الأبطال تنتفى البطولة وتحل محلها اللابطولة أو اللامسئولية، ففى جميع مسرحيات دورينمات نجد انفسنا بازاء حالات كثيرة من عدم المبالاة وقلة الاكتراث ، فانسان العصر الحديث أصبح مكدودا متعبا لا تستفزه قيم ولا تهزه مواقف ولا يرغب حتى فى أن يكون بطلا انه يعيش لانه يعيش فقط أو لانه لم يمت بعد ، يقول « روميولوس الأكبر » لأحد ولاته عندما جاء يذكره بمجد روما القديم وواجبه نحو هذا المجد : « اذهب ونم أيها الوالى لقد أصبحت البطولة فى عصرنا الحالى شيئا زائفا مصطنعا » ٠

ومن هنا رأى دورينمات أن الكوميديا هى أنسب الأشكال الدرامية لتصوير هذا العالم وأكثرها تعبيرا عن روح العصر ، فالكوميديا تعمق احساسنا بالتناقض ، وتجعلنا ننفجر بالضحك ، ومن انفجارات الضحك هذه تتبدى لنا الأزمة فى صورة جديدة ، صورة قابلة للحل ، لان العقدة الكامنة فى طيات العالم أصبحت الآن طافية على السطح ٠ وهذا ما عبر عنه الكاتب بقوله : « ان الكوميديا هى النوع الوحيد الذى يتفق معنا ، لقد انساق عالمنا الى المهزلة انسياقه الى القنبلة الذرية » ٠

وهكذا وجد دورينمات أن معطيات العصر الحديث أصبحت شيئا يدعو الى التهكم والسخرية ٠٠ هوس فى العلم ، حماقة فى السياسة ، فوضى فى المعايير الأخلاقية ، شك فى قيم الدين ، وكلها مادة هائلة للدراما الكوميدية والمسرح الساخر ، وكلها مما ظهر بشكل صارخ فى مسرحياته الهامة ٠٠ فمسرحية « مكتوب » فيها سخرية لاذعة من رجال الدين ، ومن الدين نفسه باعتباره وسيلة لاصلاح العالم ٠ ومسرحية « روميولوس

الأكبر » فيها تهكم ساخر برجال السياسة ، ومؤامراتهم للوصول الى الحكم ، وافلاسهم فى تحقيق التوازن بين المواطن والانسان أو بين الاخلاص للدولة والاخلاص للانسانية . وفى « زواج السيد مسيسيبى » تشهير رائع بدعاة الأخلاق ، أولئك الذين يحاولون تطهير ضمائر الناس مما علق بها من أقذار وهم أنفسهم أحوج الناس الى هذا التطهير .

وفى مسرحية « علماء الطبيعة » استخفاف مزرى بالعلماء الذين يظنون أنهم مفرغون من كل انتماء قومى أو وطنى ، وأن واجبهم كعلماء أن يعملوا فقط ، أما استغلال نظرياتهم بهذا من شأن الدولة ، فاذا أساءت استخدام هذه النظريات كان من الواجب على رجال الدين والأخلاق أن يحاسبوا الدولة .

وفى مسرحية « الملاك فى بابل » تهكم رائع على أصحاب النظريات الاجتماعية ومحاولاتهم المخمورة فى اقامة مدينة فاضلة تخلق من الفقر والحاجة ومن كل فقير أو شحاذ ، ولكن بطل المسرحية يؤثر « الشحاذة » على كل وعد نظرى أو مذهبى متحديا بذلك قوانين الدولة وأوامر الملك ، فالشحاذ أغنى بفقره من الملك الفقير بغناه .

أما « زيارة السيدة العجوز » فورقة النعى التى يقذف بها دورنيمات فى وجه الحضارة الأوروبية » وعريضة الاتهام التى يدين بها مبدأ الديمقراطية فى العصر الحديث ، ثم هى بعد هذا كله نواح على الحياة فى القرن العشرين ، الحياة التى أصبحت رخيصة رخص التراب ، وأصبح من السهل شراؤها لا أقول بالمال ولكن .. بالموت .

ولا جدال فى أن هذه المسرحية تعتبر بحق رائعة دورينمات الكبرى ، فاذا كان فى مسرحية « مكتوب » قد أثبت أنه كاتب درامى ممتاز ، وأثبت فى مسرحيته « زواج السيد مسيسيبى » أنه أفضل كتاب المسرح الألمانى ، ففى مسرحية « زيارة السيدة العجوز » تم الاعتراف بموهبته الخلاقة فى العالم كله حقا لقد أصبح للشعب الألمانى مسرحه النظيف الجاد الذى يتبع منهج أصحاب المذهب اللا طبيعى .. فهو مسرح العين التى تتغلغل الى داخل الضمير الانسانى مسرح الذات التى تغوص الى أعماق الحياة الباطنة .. حياة الداخل ...

وعلى الرغم من وجود عناصر كلاسيكية فى « زيارة السيدة العجوز » وعلى الرغم من أوجه الشبه بين انتقام الكترا والتقام كلير تساخاناسيان ، الا أن التعديل الذى أدخله دورينمات على مسرحيته كان قطعا تعديلا عجيبا فى بابه ، تعديلا يختلف كل الاختلاف عن التعديلات المعتادة ، فمسرحية

« زيارة السيدة العجوز » ليست مجرد ترديد للنغمة الكلاسيكية القديمة بعد أن عولجت معالجة فنية حديثة كمسرحية « الذباب » لجان بول سارتر أو « اغتصاب لوكريس » لأندرية أبي ، ولا هي ترديد للنغمة في قالب عصرى جديد وبيئة سيكولوجية جديدة كمسرحية « الحداد يليق بالكترا » ليوجين أونيل ، ولا هي اخلال للفكرة في قالب سيريالى كما في مسرحية « أورفيه » لجان كوكتو ٠٠ انها عمل جديد كل الجدة ٠

في ثلاثة فصول تقع مسرحية « زيارة السيدة العجوز » في الفصل الأول نشهد أهالى بلدة جولين وعلى رأسهم العمدة والقسيس ، ثم المدرس والشرطى ، وأخيرا المواطن ( ال ) وزوجته وابنته وابنه لقد جاءوا جميعا الى ميدان المحطة في حفاوة بالغة ليستقبلوا السيدة الثرية الطاعنة في السن « كلير تساخاناسيان » ابنة البلدة التى ارتحلت عنها منذ عشرات السنين ٠٠ فقيرة ضائعة طريدة منبوذة يسخر منها الجميع ولا يعطف عليها أحد ، حتى البقال ( ال ) الذى غرر بها في صباها ووعدها بالزواج فلما أولدها ابنة غير شرعية تنكر لها وتخلى عنها حتى اضطرت الى الرحيل ٠٠ الى هجرة البلدة ٠

وفي بلاد أخرى في تريستا بالذات حيث تكثر بيوت الدعارة ، استطاعت كلير بفضل جمالها الصارخ وذكائها الحاد أن تتزوج من عدة أزواج فتنوا بها الواحد بعد الآخر ، وتخلصت منهم أيضا الواحد بعد الآخر حتى انتهت الى الزوج رقم ( ٧ ) ومعها ثروة هائلة لا تعد بالملايين بل بالمليارات ٠٠ انها لم تعد الآن كلارا فيشر فتاة بلدة جولين ٠٠ بل كلير تساخاناسيان أغنى امرأة في العالم ٠٠

واليوم تعود الى مسقط رأسها ، الى ذكرى ماضيها ، الى بلدة جولين التى أصابها من الفقر ما أصاب كلير من الثراء ، ويهرع الأهالى جميعا لاستقبالها ، فهى أملهم الوحيد في انقاذهم من مخالب الجوع ، وانتشالهم من هاوية الخراب وتعدهم كلير بأن تقدم لهم العون والمال ، تعدهم بأن تتبرع للبلدة بمليار ٠٠ ولكنها تشترط أن يقتلوا ( ال ) في مقابل هذا المليار ؛ انها تريد أن تثأر لنفسها من الرجل الذى خدعها وغرر بها ، تريد أن تشترى العدل ولو بمليار ٠ وفي أول الأمر يرفض أهل البلدة هذا العرض المهين ، يرفضونه لانهم في أوروبا « وفي أوروبا خير لهم أن يظلوا فقراء من أن يخضبوا أيديهم بالدماء » وترد عليهم كلير تساخاناسيان بأنها تستطيع الانتظار ، وعلى انتظارها يسدل ستار الفصل الأول ٠

وفي الفصل الثانى ينشب الصراع في نفوس أهل البلدة ، الصراع

بين رواسب المدنية الأوروبية وبين أنين الفقر وعواء الجوع ، الصراع بين الشرف والرغبة . بين الفكرة والمادة ، بين الانسان وما هو غير انسانى .
ويصل الصراع الى ذروته عندما يتصرف أهالى البلدة لا شعوريا تصرف من ينتظر ثروة هائلة .. يأكلون ويشربون ، يلبسون وينعمون ، يحققون ما يخطر ببالهم وما لا يخطر لهم على بال . كل هذا بلا حساب أو بالأصح على الحساب ، فهم جميعا ينتظرون المليار ، ويشعر « ال » بخطورة اللعبة وبأن موته أصبح نتيجة محتومة فيقرر الرحيل تماما كما رحلت كلير فى صباها . وعند المحطة فى انتظار القطار يلتف حوله أهالى البلدة ويحولون بينه وبين الرحيل ، فينهار ويقع فريسة للخوف والضياع ماضيه يطارده وحاضره يحول بينه وبين الفرار ، اذن فلا أمل أمامه الا فى القضـــاء .
وفى انتظار المحاكمة يسدل الستار على الفصل الثانى .

والفصل الثالث تتم فيه المحاكمة حيث يضع « ال » مصيره فى أيدى أهالى البلدة ، الأهالى الذين جاءوا ليسددوا ما عليهم من ديون ، والبلدة التى أصبحت الآن ملكا لكلير تسناخاناسيان . وتحضر كلير المحاكمة فى ثوب العرس الأبيض ، فالليلة ليلة زفافها الى زوجها الحقيقى وان يكن غير الشرعى ، ليلة زفافها الى « ال » أو بالأحرى الى جثته الهامدة ..
ويفتتح العمدة الجلسة ويعرض القضية على مجلس البلدة بطريقة ملفقة ، حتى يحملهم جميعا على ادانة ( ال ) واعدامه ، لقد ارتكب غلطة يجب أن يدفع ثمنها ، و ثمنها الوحيد هو الموت له والحياة لكل هذه المدينة .
ويموت « ال » وتأمر « كلير تسناخاناسيان » أن يحملوه الى النعش الذى أحضرته معها ، وأن يحزموا حقائبها استعدادا للرحيل ، لقد أعدم ( ال ) وتحول أهالى البلدة جميعا الى جلادين .. وبذلك تم للسيدة العجوز كل ما أرادت وانتهت الزيارة .

هذا هو مسرح دورينمات الذى يتخـذ موضـوعه من أزمة عالمنا الحاضر ، عالم العلم الحديث الذى ضاع فيه المكان وضاع فيه الزمان بل وضاعت فيه المادة ، لانه اذا كانت الأمكنة قد تلاشت فى الأثير ، والأزمنة ضاعت فى الفراغ ، والمادة انحلت الى الطاقة أو الى القوة .

ومع ذلك فان هناك أمل ، بل يجب أن يكون هناك أمل ، واذا كان هناك أمل ، ولو ضئيلا ، يجب أن نجعله كبيرا ، أو أن نتيح الفرصة لكى يكبر هذا الأمل .

وما دام الأمل ضروريا ، فان العمل أيضا يصبح ضروريا ، والعمل يجب أن يكون للانسانية والسلام ، ولاستمرار الحياة ، ويعنى ذلك أننا لابد وأن نضع الأمل ، وأن نتجه على أوسع نطاق وأن نوزعه بالعـدالة على الجميع .

فلا خلاص لنا فى رأى دورينمات الا بشىء واحد : « أن ترد القوة الى الأقوى ، والأقوى هو الله » .

تياران متناقضان قدر على المسرح أن يمضى فيهما معا وفى وقت واحد ، أحدهما هو تيار المسرح الملحمى الذى أطلقه الكاتب الكبير برتولد بريخت ، مؤكدا ان الشكل الملحمى هو أنسب الاشكال تعبيرا عن الدراما المعاصرة ، وهو أكثر الاطر ملاءمة لتصوير أزمة انسان العصر ، فهو الأقدر على احتواء الوجود البشرى ، وهو الأجدر بحمل هموم المجتمع الانسانى ، لأنه فى النهاية الصانع لنسيج الدراما على مقاس صورة العالم •

بينما يعمد فريدريش ديركات الى اظهار الشرخ القائم فى العلاقات الاجتماعية ، والصدع الظاهر فى العلاقات الاجتماعية ، نجد فريدريش ديركات يغوص فى أعماق الوجود الانسانى باحثا عن الجرثومة الرابضة فى أعماق هذا الوجود ، تحاول أن تثقبه من حين لآخر ، من أجل النفاذ الى باطن العالم •

أما التيار الآخر فهو تيار المسرح العبثى ، الذى تبلور على أيدى كل من صمويل بيكيت ويوجين يونسكو ، ورآتور آراموف وغيرهم ممن حاولوا تحطيم الصيغ المنطقية للدراما التقليدية ، سواء فى مفهوم الشكل والمضمون واللغة ، أو فى معنى الحدث والزمن والمكان ، انطلاقا من رؤية فلسفية خاصة للحوار الدائر بين الواقع والحياة ، وسعيا وراء اكتشاف أبعاد جديدة للدراما المعاصرة .

## رد اعتبار الوجود البشرى :

وبينما يمضى تيار المسرح الملحمى فى خط مواز ولكنه متناقض مع تيار المسرح العبثى ، وفى الوقت الذى أشعلت فيه نيران الحرب العالمية ستائر المسرح الألمانى ، ظل مسرح زيوريخ بالرغم من انعزال سويسرا عن معترك السياسة العالمية ، هو شعاع الأمل الأوحد لتجسيد الدراما الألمانية ، واحتضان الفكر الانسانى الحر الذى يعمل على رد اعتبار الوجود البشرى .

فوق خشبة هذا المسرح ، ترعرعت أعمال الكاتبين السويسريين .. ماكس فريش ، وفريدريش ديرنيمات ، وقد جاء كل منهما من نبع ليصب فى واد ، فاتفاقهما تلاق بين رؤيتين ، واختلافهما تباعد بين رأيين ، ولكنهما بالتقائهما فى الرؤية وابتعادهما فى الرأى ، حاولا بصدق حقيقى أن يزاوجا بين هذين التيارين فى مركب جديد ، يأخذ منهما ويضيف اليهما ، غير منعزل عن ملحمة الواقع العبثى ، أو منسلخ عن عبث الواقع الملحمى .

فبينما يعتمد دور نيمات على المفارقات الاجتماعية الصارخة والتناقضات البشرية الحادة ، من أجل تركيب مواقف درامية لاذعة ومريرة ، نجد فريش يغلف مسرحه بغلالة شعرية حزينة ورقيقة ، فيها شجن انسانى نبيل ، وبوح عاطفى راق ، وبينما يعمد دورنيمات الى اظهار الشرخ القائم

فى العلاقات الاجتماعية ، والصدع الظاهر فى الكيان البشرى ، نجد فريش يغوص فى أعماق الوجود الانسانى ، باحثا عن الجرثومة الرابضة فى أعماق هذا الوجود ، تحاول أن تتقبه من حين لآخر ، من أجل النفاذ الى سطح العالم ٠

**السباحة ضــد ٠٠ ومع التيار :**

أجل ٠٠ لقد ظهر الكاتب المسرحى السويسرى ماكس فريش حائرا بين كلا التيارين يحاول السباحة فى أحدهما دون أن يطيق الابتعاد عن السباحة فى التيار الآخر ، فلا هو قادر على السباحة فى كلا التيارين ، ولا هو قادر على الاكتفاء بأحدهما دون الآخر ، لذلك كان لزاما عليه أن يزاوج بين كلا التيارين ، وأن ينشىء منهما تيارا واحدا جديدا ، يكون بمثابة المركب من النقيضين ٠

وكان هذا التيار الجديد هو ما سماه الناقد الدرامى الشهير مارتن ايسلن بمسرح المستقبل الحر ، ذلك المسرح الذى يمزج العبثى بالملحمى ، محاولا الكشف عن عبث الواقع فى اطار ملحمى ، وابراز ملحمة الواقع بأسلوب عبثى ، معتمدا على نقاط التلاقى بين محاولة برتولد بريخت تفجير الطاقة الكامنة فى ضمير الانسان ، ومحاولة صمويل بيكيت تمزيق القشرة الخارجية لمأساة الانسان ٠

ومن هنا كانت محاولة ماكس فريش البحث عن الفردوس البشرى المفقود ، باعادة الكرامة الى ضمير الانسان ، والحنين الى قلب العــالم ، وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية ، حين أسدلت ستائر المسرح الأوروبى ، ولاذ كتاب المسرح اما بالصمت أو بالفرار بالانتحار ، ولم يعد غير مسرح زيوريخ فى سويسرا كوة للنور التى يلوح منها ضياء الأمل واشعاعات المستقبل ٠

وربما كان هو المستقبل الضبابى القائم ، والأمل الترابى الحزين ، ولكنه الشىء الأفضل من اللا شىء ، لأنه محاولة التوافق مع العالم من جديد ، والتزاوج مع الحياة مرة أخرى ٠

وهذا ما عبر عنه ماكس فريش بقوله : « قد أعتبر أن مهمتى ككاتب مسرحى قد انتهت تماما لو ان احدى مسرحياتى توصلت الى طرح السؤال بحيث لا يقدر المتفرجون على العيش الا اذا وجــدوا الجــواب ، جوابهم الخاص ، ذلك الجواب الذى لا يوجد له الا فى الحياة ذاتها » ٠

## مسرح الأمل اللا معقول :

وماذا عن مسرح ماكس فريش ؟ انه كما يقول زميله ومعاصره فريدريش دورنيمات : « مسرح الأمل اللا معقول ، الأمل الذى لا تغير له ، الأمل الذى لايقهر » ٠

ويفسر ماكس فريش ذلك بقوله : « لقد علمنا ان فى نسيج الواقع ثقوبا تفغر أفواهها ، كما علمنا أن برهان كل شىء غير ممكن ، ولذلك فأنا آمل ، وان لم يكن ثمة أمل ، اننى أستقى دواعى أملى بالرغم من العقل ، من نعمة اللا معقول » ٠

وهذا هو مغزى الرواية التى كتبها ماكس فريش بعنوان « ليكن اسمى جانتبين » ٠ وهى قصة رجل أراد أن يكون أكثر من شخص واحد ، وأن يعيش أكثر من حياة واحدة ، وأن يدخل فى أكثر من اطار اجتماعى ونفسى ٠ وذلك لكى يكشف المجتمع أو ينكشف له المجتمع ٠

وهذه القصة وان أكدت أن الانسان أكثر من شخص واحد ، الا انه لا يعرف تماما أى هؤلاء الأشخاص هو نفسه ، ويؤكد ماكس فريش أن الانسان لكى يعرف نفسه يجب أن يكون انسانا آخر ، صحيح أن المشكلة سوف يواجهها أى انسان عندما يقوم بهذه التجربة هى مشكلة كيف يعود الى نفسه أو كيف يرتد الى حقيقته ، ولكن ألسنا كما يقول جان بول سارتر نعيش مع الآخرين ، والحياة مع الآخرين تجعل الانسان « آخرا » بالنسبة الى نفسه ٠٠ تجعله « واحدا » من الآخرين ، وهو عندما يكون آخرا بين الآخرين ، يختلف تماما عن حقيقته ، ويبتعد كثيرا عن ماهيته ؟

ولكن احساس الانسان بأنه « مع » الآخرين ، لا يدل على أنه موجود معهم ، وانما متجاور معهم فى المكان فقط ، وهذا التجاور مشروط ، لان الانسان لكى يعيش مع الآخرين ، عليه أن يلتزم قيود الآخرين ، تلك القيود الحريرية التى لا تكاد ترى ، وعليه أيضا أن يتشابه مع الآخرين وأن يندمج فيهم ، وفى هذا التشابه وذاك الاندماج تتشكل دراما الحياة البشرية ، أو مأساة الوجود البشرى ، دراما الصراع بين الوهم والحقيقة ، ومأساة التناقض بين الواقع والخيال ٠

هذه العلاقة المتوترة بين كلا الطرفين هى التى ينشأ عنها الصراع وهو ما يسميه ماكس فريش بجوهر الدراما ، أو بتعبيره هو المجال المسرحى ٠

**نظرية المجال المسرحي :**

يقول ماكس فريش ، ردا على سؤال من سأله ، ما المسرح ؟

« المسرح ٠٠ ماذا أقول لك ٠٠ لو اننى صورت اثنين يجلسان معا ويتناولان فنجانا من القهوة ، الى هنا ليس فى الأمر شيء ٠٠ أما اذا علمت أن فى فنجان أحدهما جرعة من السم ، هنا تولد الدراما ويوجد المسرح » ٠

وهذا معناه أن الفعل الخارج عن حدود المصادفة ، الفعل الحادث فى هذا المشهد هو الشيء الذى يستحق المشاهدة ، وهو الرمز الدال على الصورة ، وبدونه تصبح الصورة شيئا كما النافذة التى تفتح على مساحة أخرى ، والتى تدعونا الى الدخـول وتسمح لنا بالمشاهدة ، وهكذا فنحن نجلس فى صالة المسرح ، ونشـاهد الأشـياء عارية ، نرى الحقـائق بوضـوح ٠

من داخل هذا المجال المسرحى خرج ماكس فريش برؤيته الخاصة عن الفن ، فعنده أن مهمة الفن ، ان كانت للفن مهمة على الاطلاق ، ومن ثم مهمة الدراما فى عصرنا الحاضر ، هى ايجاد شيء محسوس ، شيء له شكل ، وأفضل نوع لتحقيق هذا هو الكوميديا ، فالتراجيديا ، وهى أكثر الأنواع الفنية تحديدا ، تفترض عالما يتمتع بالشكل ، أما الكوميديا ، طالما لم تكن مجرد سخرية من مجتمع بعينه ، مثل الكوميديا المولييرية ، فهى تفترض أن العالم لا شكل له ، وانما هو بصدد التشكيل ، أو انه يعاد تشكيله من جديد ٠

ولكن هل يعنى هذا موت التراجيديا ؟

كلا بطبيعة الحال ، فالتراجيدى ما زال ممكنا ، رغم أن التراجيديا الخالصة لم تعد كذلك ٠٠ تراجيديا خالصة ، ولكننا نستطيع أن نحقق التراجيديا من خلال الكوميديا ، كلحظة مرعبة ، كهوة تفتح فجأة ، كقنبلة مسيلة للدموع ، وما تراجيديات شكسبير حقا سوى كوميديات ينشأ عنها التراجيدى ٠

وعند ماكس فريش كما عند فريد ريش دورينمات أن العالم أكبر بكثير من أى انسان ، ومن ثم فهو بالضرورة يهدده بصورة مستمرة واذا ما استطاع الانسان أن يقف خارج العالم ، لما أصبح لتهديد ذلك العالم أى وجود ، ولكن الانسان لا يملك الحق ولا المقدرة على أن يكون غريبا عن العالم ، فما زال فى الامكان تصوير الانسان على أنه مخلوق شجاع ٠

**تكرار هى الحيـاة :**

من فوق هذه الفلسفة الدرامية كتب ماكس فريش مسرحيته « أمير الأراضى البور » عام ٥١ م وفيها نجد نوعا من المزج بين الحقيقة والحلم ، بين الواقع والخيال ، بين الذى مضى والذى سوف يجيىء .

فبطل هذه المسرحية رجل من رجال القضاء ، ولكن أحدا لا يعرف بالضبط ان كان الذى حدث له حلم أم حقيقة ، وان كان يحلم بتغيير العالم أم بتغيير نفسه ، وما اذا كان قد عاش من ألوف السنين أم أنه يعيش فى عالمنا الحاضر ؟

كذلك لا يعرف أحد بالضبط ان كانت الخادمة التى تعيش معه ، وتسهر على راحته هى حقا خادمة ، أم انها غير ذلك ، وان كان ما قد رآته هو حلم خادمة ثم التقى حلم الخادمة وحلم سيدها فى هذه المسرحية :

« هو : يجوز .. ويجوز لا .. بكل هذه الأشياء يربط الناس آمالهم .. السهرات والاجازات ، انهم يقضون حياتهم بحثا عن شىء بدلا من شىء آخر ، حتى الحياة بعد الموت ، انها بديل عن هذه الحياة أيضا ، فمن الممكن حرمان الناس المعذبين الذين يجلسون الى مكاتبهم من مثل هـذه البدائل .. وحينئذ تصبح حيـــاتهم أليمة ، وتتحول نفوسهم الى شىء مخيف ، من يدرى ؟ ربما كانت هذه الفعلة التى نسميها جريمة ليست الا اتهاما دراميا للحياة نفسها .. ضد تأجيل البحث عن شىء بديل » .

على أن هذا الضباب الكثيف الذى يجثم فوق صدر الحقيقة فنراها وهما ، ويجثم على عاتق الواقع فيتبدى لنا خيالا ، وهو ما عبر عنه ماكس فريش بقوله : « ليست الحياة الا وهما ، بدأت أعى ذلك وأدركه ، تكرار هى الحيـاة ، وعنـدما يخترق الانســان الجدران ، تحل اللعنة ، وتكون النهاية ، ولا تعود لأية « فاس » فائدة ، تكرار هى الحياة ، حتى يستيقظ الانسان على موته ، كما لو أن كل ذلك لم يحدث أبدا » .

أقول ان هذا الضباب الكثيف الذى بدد ضوء الحقيقة أمام عتمة الواقع ، هو الذى أدى الى ميلاد العبث فى عالم ماكس فريش ، ذلك أن الموت باعتباره الحقيقة الأليمة التى تجعل من الحياة ظاهرة عرضية أو عارضة ، هو جوهر العبث .

والفأس التى أشار اليها بطل هذه المسرحية ، ان هى الا رمزا لرفض النظم الآلية ، واللوائح الوضعية التى تلغى انسانية الانسان ، وتكشف

عن التناقض الكامل فى طبيعة هذه القوانين التى وضعت أصلا للمحافظة على انسانية الانسان ٠

## العبث يمشى على قدميه :

وفى مسرحية « مشعلو الحرائق » التى كتبها ماكس فريش عام ١٩٥٨ م ، نراه يتحدث عن مدى سذاجة الانسان ، وفقدانه القدرة على الحب ، واقدامه على حرق كل ما صنعت يداه بكل هدوء وبساطة ولا مبالاة ٠

فعندما ظهر هتلر فى ألمانيا ، وجهز جيوشه للحرب ، واعدا الجماهير بالخير الوفير ، لم يتشكك أحد فى نواياه ، ولم يرفض أحد سماع كلماته ، الناس ٠٠ كل الناس ٠٠ صدقوا ما سمعوه ولم يصدقوا ما رأوه ، صدقوا أنه رجل سلام ولم يصدقوا أنه مجرم حرب ٠

والمسرحية تؤكد هذا المعنى وتجسده ، فهو تصور رجلا يخشى على بيته من الحرائق رغم أن كل البيوت المجاورة احترقت جميعا بطريقة واحدة ، ويتقدم من بينه أناس يؤكدون له انهم من مشعلو الحرائق ، ولكنه لا يصدقهم ، ويحاول أحدهم أن يؤكد له أنه حقا من هؤلاء الناس ، حتى يغادر بيته ، ولكنه أيضا لا يصدقه ، وتكون النتيجة أن يقدم مشعلو الحرائق على حرق بيته ، بنفس الطريقة التى أحرقوا بها بيوت الآخرين ، ورغم هذا كله ، لا يتصور الرجل الساذج ، السبب الحقيقى لاحراق بينه، ويقف متسائلا عن حقيقة هذا العبث ٠

ترى ٠٠ متى يدرك هذا الرجل الطيب أن الحرب هى أكثر الأشكال هستيرية لفزع العالم وحماقة الانسان ؟

## قيـود ٠٠ ولكن من حرير :

ولكن اذا كان الوهم هو الذى أدى الى ظهور العبث ، فمن العبث ينشأ التمرد ، صحيح انه التمرد السلبى الذى يقف عند حدود الانفعال ، وليس التمرد الايجابى الذى ينجاوزه الى الفعل ، ولكن الفرار على أية حال أفضل بكثير من الانتحار ، فهو يبقى على الأزمة بالوجود دون أن يقضى عليها بالعدم ٠

ففى مسرحية « سور الصين العظيم » ١٩٤٦ م ، يكشف ماكس فريش عن حقيقة الأسوار المصطنعة باسم النظام الاجتماعى ، والوضع القانونى ، والمبدأ الأخلاقى ٠ فهذه جميعا قيود من حرير ، قيود تكبل حرية الانسان ،

وتعوق حركته ، وتنهاه عن الفعل ، ليست كلها بطبيعة الحال ، ولكن ما كان منها ضد طبيعة الانسان ٠

وفى لحظة بعينهـا يدرك الانسـان هذه الحقيقة ، ويراها بعيون المثقفين ، ويحاول أن يتخذ منها موقفا ، يحاول أن يهدم السور ، ويقذف بحجارته فى وجه ما فى هذه النظم والأوضاع والمبادىء من زيف وخداع . ولكن الانسان العادى سرعان ما يكتشف أن المثقف لايفعل شيئا ، يقول كثيرا ٠٠ نعم ٠٠ ولكنه لا يفعل شيئا ، وكأنما وقف دوره عند الفكر دون أن يتجاوزه الى الفعل ٠

وما هكذا ينبغى أن يكون دور المثقف ، المثقف وعى ووعاء يحتوى كافة هموم البشر ، مشاهدة لما يجرى فى العالم من حوله ، ومشـاركة لتصحيح مسار العالم ، ولايمكننا أن نعزل فى المثقف بين القراءة والحياة ، بين أنغام الموسيقى وصخب الشارع ، بين صمت الكتب وعواء البشر ٠

أجل كما قال أحد أشخاص المسرحية ٠٠ لا يمكن أن يقال هـذا شعب ذو ثقافة عالية لمجرد امتلاكه سيمفونيات رائعة وأشعار مجيدة ، فمن خبرات جيلنا الحاسمة ، اتضح لنا أنه فى امكان بعض البشر الذين يفهمون سيمفونيات باخ وموتسارت ، ويقرأون أشعار جيته وشكسبير ، أن يكونوا جزارين فى ذات الوقت ٠

هذا هو « التراوج الشيزوفرينى » أو الانفصال الفكرى فى تكوين بعض المثقفين ٠

**الفرجـة ٠٠ والفكر :**

غير أنه اذا كان لابد من الفرجة لكى يكون الفكر ، ولابد من الانفعال لكى يكون الفعل ، فاننا نرى « اندريا » فى مسرحية « اندورا » التى كتبها ماكس فريش عام ١٩٥٩م ، غاضبا بطريقته الخاصة ، وغاضبا تمثلت قوته الغضبية فى محاولته تحطيم الأطر التقليدية الجاهزة والبالية التى أعدها له المجتمع ، وفرضها عليه فرضا دونما عقد اجتماعى ٠

ولكنه عندما أحس بالعجز عن تصحيح المسار ، وشعر بالفشل فى تغيير الوضع ، لم يترك نفسه فريسة لليأس ، ولكن للشعور باللاجدوى . والاحساس باللامعنى ، فما كان منه الا ان حمل نفسه على قدميه ، ووضع همومه على كتفيه ، وارتحل الى ذلك المكان البعيد من العالم مدبرا عن كل شىء ، ومديرا ظهره الى كل شىء ٠

ويأخذ فعل الهرب والفرار شكلا أكثر فعالية فى مسرحية « دون جوان ٠٠ أو عاشق الهندسة » التى كتبها ماكس فريش عام ١٩٥٢م ، اذ نرى دون جوان الرومانسى الحالم ، المشغول بذاته وملذاته عن كل ماحوله ومن حوله ، يحاول التمرد على وضعه فى نهاية المسرحية ، فيقفز أمام المدعيين الى قاع الجحيم ، وهو يصيح :

« الحب وحده هو الذى يملك ان يهبنا نفوسنا » ٠

وعندما يسأل عن الحب ٠٠ هل هو جميل ؟ وهل هو أيضا بلا سبب ؟ يأتيه الجواب :

« الحب ياصغيرى جميل ٠٠ الحب كان منذ البدء ٠٠ الحب وحده هو الذى لايبحث عن السبب » ٠

**العرب ٠٠ فن وحضارة :**

هذه اسقاطات ضوء على مسرح ماكس فريش ، ذلك الكاتب السويسرى العالمى ، الذى زار عالمنا العربى فى الأونة الأخيرة ، حاملا فى قلبه كل الحب لهذا العالم ، ذاكرا فى عقله كل التقدير لحضارة هذا العالم ٠

وكم كان صادقا ومنصفا عندما قال على لسان بطله « دون جوان » فى مسرحية « عاشق الهندسة » عن حضارة العرب فى الأندلس :

« كم كانوا موهوبين أولئك العرب الذين شيدوا هذه الحدائق ٠٠ كانت لديهم موهبة الاستمتاع بالحياة ٠٠ كل هذه الأغنية ٠٠ وهذه البساتين الرطبة المنعشة ٠٠ مناظر جميلة فى كل مكان ٠٠ والهدوء الذى يحتمه تصميم هذه الأماكن ليس هدوء موحشا يشعرك بجو القبور ٠٠ بل هو هدوء يشعرك بغموض خيالى لهذا الأفق الأزرق الذى تراه من خلال تلك التكعيبات الرائعة ٠٠ يا له من فن ٠٠ ويا لها من حضارة » ٠

# المسرح الشعبى عند جارسيا لوركا

كان النار التى أشـعلت الحطب ، والغاز
الذى أضـاء المصـباح ، كان مصارع
الثيران الذى يغرز سيفه فى كبد الثور
معلنـا مـوت الحيـوانية وكـل ما ليس
بانسان ٠

نبض العاطفة وخفق الوجدان ، عرامة الشهوة الحسية وآلام الحب المزدرى ، الحقيقة التى تلتبس بالوهم والواقع الذى يمتزج بالأحلام ، الحب الذى يؤدى الى الموت والمحسوس الذى يثير فى النفس التأمل والخيال ، ثم الفطرة النازعة أبدا الى التحرر والانطلاق ٠٠ التحرر من أسر التقاليد والانطلاق من معتقل الغرائز ، هذه كلها وكثير غيرها هى مواصفات المسرح الرومانسى عند الشاعر المسرحى ، الأندلسى الاسبانى فيديريكو جارثيا لوركا ٠

وعندما نقول الشاعر المسرحى ، الأندلسى الاسبانى « فيديريكو جارثيا لوركا » نحس احساسا حادا بأننا نقف وجها لوجه أمام رجل تجسدت فيه روح الأمة الأسبانية ، فهذه الصفات الأربعة هى الجهات الأصلية التى تحدد هيكل الذات الأسبانية ، أو هى المرايا التى تعكس روح هذه الذات أو روح روحها ان صح هذا التعبير ٠

فالأغنية والمسرحية من قديم الزمان ومن بين سائر نماذج الأدب هما لغة الفن الأسبانى أما الأغنية فهى أداة الأسبانى فى التعبير عن حياته الدنيا وحياته الآخرة ، أداته فى التعبير عندما تأتى ساعة الحب ويقف تحت شباك « السنيورة » يطارحها الغرام ، وأداته فى التعبير عندما تأتى العبادة ويدخل الكنيسة يؤدى الصلاة ٠ وأما المسرحية فهى سجل المجتمع الأسبانى المشطور بين الولع بالبطولة والشغف بالقداسة ، وليس أبلغ من المسرحية فى تصوير مفاخر الأبطال الفرسان ، ومآثر القديسين والشهداء ٠

الشعر والمسرح اذن هما لغة الفن الأسبانى ، أما لغة الحياة الأسبانية وبخاصة فى وقفتها الروحية بين وشائج الماضى وعلائق الحاضر ، بين روابط التاريخ ودواعى الحياة العصرية ، بين الأندلس « الأرض الأم »

وديار الهجرة الى الدنيا الجديدة ، هذه الوقفة الروحية العميقة التى تضع على عاتق الأسبانى رسالة التجديد الشامل الذى يدفع بلاده الى التأمرك والتأورب ودونما انسلاخ عن هدير الماضى وعواء التاريخ ، هى ما يعبر عنها « بالأندلس الأسبانى » وهما الجهتان الأخريان فى هيكل الذات الأسبانية التى عبر عنها لوركا أفصح وأصرخ تعبير ·

يقول لوركا عن صديقه مصارع الثيران اجناثيو ميخياس :

لاالثور يعرفك ولاشجرة التين

ولا الخيول ولا النمل فى بيتك

لأنك مت الى الأبد

لاأحد يعرفك لأغير أدنى أغنى باسمك

أغنى للأجيال صورتك ، سماحتك

النضج الشهير لحكمتك

سيمضى وقت طويل قبل أن يولد من جديد

أندلسى نبيل مثلك ، وغنى بالمغامرة ·

وصحيح أن هناك كثيرا وكثيرا جدا من أبناء الجيل الجديد ممن عبروا عن النفس الأسبانية بعد أن وقفوا هذه الوقفة وطال بهم الوقوف ·· منهم مثلا الكاتب الدرامى « بينافنتى » والشاعر القومى « داريو » والفليسوف الوجودى « أونامونو » والكاتب الصحفى « أورتيجا » والشاعر الغنائى « خيمينيز » والأديب الكبير « مشادو » وأسماء مضيئة أخرى · ولكن لوركا من بين كل هؤلاء كان الأصرخ والأفصح فى التعبير ، ومن بعد كل هؤلاء كان الوليد الطبيعى للأزمة الاسبانية والوريث الشرعى للوب دى فيجا ، أبو المسرح الاسبانى ·

يقول الشاعر الأسبانى « خوان رامون خيمنيز » :

« كلما سئلت عن تاريخ الشعر الأسبانى المعاصر قلت نفس الشىء ·· لابد لنا من الرجوع الى كل من « أونامونو » و « داريو » فهما البداية الحقيقية والنبع الأصيل لهذا الشعر · فمع « يجب دى أونامونو » بدأ اهتمامنا بالميتافيزيقيا ومع « داريو » بدأ اهتمامنا بالأسلوب ، وبإتحاد هاتين القيمتين ولد الشعر الجديد » ·

ولكن الشعر وحده لايكفى ، الشعر بعيدا عن الدراما يصبح قاصرا عن التعبير عاجزا عن التبليغ ، يصبح فى أسعد الحالات تعبيرا عن مشاعر عامة

مبهمة لاتؤثر فينا على نحو واضح ، ولاتحرك نفوسنا فى اتجاه محدد ، ولذا كان لابد من صبغة يصــبغة عيانية وتحديده بفن آخر ٠٠ هو الدراما ٠ فالشعر المصاغ فى قالب الدراما هو وحده الذى يستطيع أن يغوص فى نفس الفرد الواحد من البشر ليصف من خلالها مشاعره العامة التى يشترك فيها مع الانسانية جمعاء ، وهذا مافعلة « لوركا » فاستطاع بفعلته هذه أن يصل بالشعر الأسبانى الوليد الى سن الرشد ٠

انه يقول : « المسرح من أكثر الوسائل تعبيرا ،وافيدها فى بناء البلاد ، انه البارومتر الذى سجل عظمتها أو ضآلتها ، يستطيع المسرح الحساس ، الحسن التوجيه فى مســتوياته كافة من المأســاة الى النودفيل ، أن يغير احساس الشعب فى بضع سنوات ، بينما يستطيع المسرح الفاسد ، حيث تســتبدل الأجنحة بالحــافر ، أن يضر بأمة بأكملهــا ، ويجعلها تغط فى النوم » ٠

وهذا صحيح ، فالمسرح مدرسة للدموع والضحكات ، ومنبر حر يمكن الدفاع من فوقه عن الأخلاقيات العريقة والأخلاقيات المتهرئة ، كما يمكن استخلاص القوانين الخالدة لقلب الانسان ومشاعره ، كل ذلك بالأمثلة الحية ٠

ولد لوركا عام ١٨٩٨ وقتل عام ١٩٣٦ فيا لهما من عامين ويا له من تاريخ ، عامان هما طرفا البداية والنهاية لفترة من أحلك الفترات فى تاريخ أسبانيا الحديث ، ففى عام ميلاده هزمت أسبانيا هزيمة حربية شنيعة على يد الأسطول الأمريكى الذى حطم اسطولها عن آخره وقضى على « طاقم » البحارة الاسبان ، كما هزمت هزيمة سياسية أشنع عندما نجحت ثورة كوبا واستقلت عن الاستعمار الاسبانى ، وبهذا فقدت أسبانيا قوتهــا الحربية كما فقدت نفوذها السياسى ، وأصبحت دولة صغرى بعد أن كانت من أكبر دول العالم ٠

أما سنة وفاته فهى السنة التى اندلعت فيها نيران الحرب الأهلية واشتد النزاع بين القوميين والجمهوريين من أجل المطالبة بالتغيير الشامل فى كافة مرافق الحياة ٠ وفى الفترة الواقعة بين الأسبان ونشوب الحرب الأهلية كانت النفس الأسبانية تعانى دورا روحيــا عنيفا وزلزالا باطنيا أعنف ، كانت تغوص فى أعماقها كل يوم تبحث عن جذورها الأصــلية ، وكانت تواجه مصــيرها كل ليلة تبحث عن مســتقبلها وســط مجموعة الشعوب ٠

والمثقفون دائما أبدا وهم أول المواطنين احساسا بهذه الأزمات الروحية، وهم أيضا أسرعهم فى الاستجابة لها والتعبير عنها ، لذلك راح كل مثقف

يفكر فى أسباب الكارثة ودلالتها ، ويفكر أيضا فى الفكرة الأسبانية وفى المصير الأسبانى .

وكان طرح المثقفين لهذه الأسئلة واجاباتهم عنها هو ماجعلهم جميعا يندرجون تحت عنوان واحد ويحملون لافتة واحدة كتب عليهـا « جيل سنة ١٨٩٨ » أو « الجيل الروحى » الجيل الذى وان شوهت الكارثة جسده الاأنها لم تشوه شيئا من روحه » .

وكان لوركا من أنبل وجوه الأدب الأسبانى الحديث الذين اسهموا فى تطويره وأثروا على الشعر المعاصر أبلغ تأثير ، بدأ متأثرا بشعر ضيمينز فى « كتاب الأغانى » ١٩٢١ م بقصائد رقيقة حساسة تشكو عذابات الانسان وأشـواقه الى الحب ، ثم سرعان ما ظهر تأثره العميق بالتراث الشعبى الأسبانى وأغانى الغجر ، وشـخصيتهم الشـاردة المنبوذة التى تلتهب بالعواطف والاسرار وذلك فى ديوانية « أغانى الغجر » ١٩٢٨ « أغنية النشيد العميق » ١٩٣١ .

وسافر لوركا الى الولايات المتحدة الأمريكية ، وتعرف على المجتمع الرأسمالى بكل ما فيه من آلية وجمود وتحجر ، فعبر عن احتجاجه عليه فى ديوان « شاعر فى نيويورك » ١٩٤٠ م .

ولوركا من بين أبناء جيله كان أكثرهم ابتماثا لكوامن الأمة وكشفا عن روحها الثورى ، كان النار التى أشعلت الحطب والغاز الذى أضاء المصباح ، كان مصارع الثيران الذى يغرز سيفه فى كبد الثور معلنا موت الحيوانية وكل ماهو حيوان ، كان يحب أن يحيا ويحب أن يعيش ، كان يحب أن يريد ويحب أن يشتهى ، كان يحب أن يحب ولكن أعداء الحب أعداء الحياة ذبحوا فيه الأمل الوردى وقطعوا عنه شريان الوجود ، تكلوا بالناس الذين أحبهم وأحبوه وجعلوا منه شاعر موت بعد أن كان شاعر حياة :

آه ، يا حائط اسبانيا الأبيض .
آه ، ياثور الحزن الأسود .
آه ، يادم أجناسيو الطاهر .
آه ، ياشريان الحب العاثر .
لا ، لاأريد أن أراه .
فأنا أموت لأنى لا أموت .

وهكذا تحولت أسبانيا فى شعر لوركا الى أسبانيا المريرة ، أسبانيا المكبوتة ، اسبانيا الآسيانة ، اسبانيا الحسرات ، اسبانيا التى تستبطن ذاتها فاذا هى سواد فى سواد ، كما تحول لوركا الى الكاتب الدرامى الذى حقق فى دراماته عبارة « أونامونو » الشهيرة « المعنى التراجيدى للحياة » .

وكانت قد أسندت اليه بعد تأسـيس الجمهورية الاسبانية ادارة فرقة مسرحية كتب لها بعض مسرحيـاته التى أحدثت ثورة فى المسرح الأسبانى عرس الدم ، برما ، بيت برناردا آلبا ، وكلها تصور فى نغمة حادة ملتهبة كيف تقف التقاليد البالية عقبة فى طريق المحبين ، وكيف شخصية الانسان وتوقفها عن النمو والنضوج .

على أن اهتمام لوركا فى هذه المسرحيات بمشكلات الحب واقدار النساء بوجه خاص ، وتصويره لها من الناحية الأخـلاقية المثالية دون النواحى السياسية أو الاقتصادية لايقلل من شأنه كشـاعر ثورى كبير أضاف الى الأدب الأسبانى والعالمى ثورة من أغلى الثروات التى يعتز بها القرن العشرون .

ولكن مسرحياته لم تدم طويلا على مسرح الأدب لأن صاحبها لم يدم طويلا على مسرح الحياة ، قتلوه وأحرقوا كتبه وسـحلوه فى شـوارع غرناطة ... غرناطة التى كانت أول وآخر مارأت عيناه .

وكان ذلك فى « الخامسة بعد الظهيرة » ، والخامسة بعد الظهيرة هى الصراع الذى كان لوركا يردده بعد كل مقطع من قصيدته الطويلة مرثية على موت مصارع ثيران » ..

آه ، ماأطول الطريق .

آه ، يا فرسى الشجاع .

أه ، المـوت يخطفنى .

قبل أن أبلغ قرطبة .

. . . . . . . . . . .

قرطبة .

أما لماذا « الخامسة بعد الظهيرة » فلأنها عند لوركا الساعة الوحشية القاسية والساعة الصوفية الغامضة ، الساعة التى ينتفى فيها الاحساس بالزمن والساعة التى نحس فيها بالزمن كل الزمن ، وهى الساعة التى تعزف فيها أصابع الأسبانى على الجيتار ، تعزف لحن الأسف الحزين ، وهى الساعة التى شهدت فيها أسبانيا مصيرها المحتوم ، مصيرها فى معركة

الحياة ، هى الساعة التى قتل فيها المصارع ميجياس ، قتل على قرنى أحد الثيران ، وهى الساعة التى ينتصف عندها اليوم عندما يخبو ضوء النهار ، وعندما نحس دبيب الظلام ٠

ومع أنهم قتلوه فى تلك الساعة الا أنه ظل حيا بعدها بساعات ٠٠ بأيام ٠٠ بسنوات ، ظل حيا فى نفوس الأسبان وصار نشـيد النفس الأسبانية الذى ردده كل مواطن ٠

ان مت
دعوا الشرفة مفتوحة
الصبى يأكل البرتقال
( من شرفتى أراه )
الحصاد يحصد القمح
( من شرفتى أراه )
ان مت
دعوا الشرفة مفتوحة ٠

وكما كان « لوركا » وليد النفس الأسبانية كان أيضا وريث الفن الأسبانى ففيه تناسخت روح الكاتب الدرامى « لوب دى فيجا » ، اذ عندما بدأ « لوركا » يختار أسلوبه الدرامى فى التعبير لم يرتد الى اللاتين ولا الى الاغريق ولا حتى الطليان وانما ارتد الى الأساليب الأسبانية القديمة ، تلك الأساليب التى رآها طيعة كل الطواعية فأخذها و « لمعها » وأضاف اليها شيئا من وهج الفكر فى القرن العشرين ٠٠٠ النزعة الواقعية والصورة الحركية والتعبير المباشر فضلا عن الانسيابية فى ادارة الحوار والعفوية فى الأشـخاص ، والانتقـال التدريجى الى الهدف بالايقـاع التراجيدى الحزين ٠

وعرف أيضا كيف يفيد من الخلفية التراثية التى لبلاده فاكتسبت دراماته بوشـاح عجيب من القنوط الفلسـفى الذى أخذه عن العرب ، والقنوط الدينى الذى أخذه عن المسيحيين ، والقنوط الاجتماعى الذى أخذه عن الغجر ٠ وكان كل هم « لوركا » أن يحتك احتكاكا مباشرا بالناس فى بـلاده ، لكى يتشرب روح الشـعب الدفينة ، ولكى تكون دراماته أسبانية ٠٠ أسبانية الى أقصى حد ٠

وهذا ماعبر عنه قائلا :

« الشعب الذى لا يساعد مسرحه ، ولا يشجعه ، شعب متحضر ان لم يكن قد مات ، وكذا المسرح الذى لايحس بنبض الشعب الاجتماعى أو التاريخى ، ومأساة هذا الشعب ، واللون الأصلى لا فقهه وفكره • مثل هذا المسرح لا يستحق هذا الاسم ، بل ينبغى أن يدعى « ملهى ليلى » أو « كباريه » أو المكان الذى لا يكاد يناسب الا ذلك الشىء المروع الذى نسميه « قتل الوقت » •

وهكذا كان « لوركا » يعرف كل شىء عن أسبانيا ، الجزء الأكبر مما كان يعرفه جاءه عن طريق الاتصال المباشر والالتقاط السريع لأساليب الشعب فى التعبير ، وما لم يعرفه كان يخترعه اختراعا حتى أصبح ما يخترعه اختراعا حتى أصبح ما اخترعه تراثا شعبيا أصيلا كأى شىء آخر ، تماما كما كان يفعل « لوب دى فيجا » حتى أصبح اليوم من الصعوبة بمكان التمييز بين ما اخترعه وما أخذه من الفولكلور ومن التراث •

ففى « بيت برنادا ألبا » وهى تراجيديا « لوركا » الأخيرة التى أتمها قبل قيام الحرب الأهلية الاسبانية بوقت قصير ، نسمع فى الفصل الثانى « أغنية الحصاد » التى يرددها الرجال وهم عائدون من الحقول فى « الخامسة بعد الظهيرة » ، هذه الأغنية عندما قرأها « لوركا » على بعض أصدقائه من الاسبان كانت دهشتهم بالغة عندما سألوه أين سمع هذا اللحن ؟ وكان الجواب أنه اخترعه اختراعا •

وبهذه الطريقة نفسها كان « لوركا » يقوم بوضع الألحان فى التراجيديات التى أخرجها ، وكان الناس يسمعونها فينسون مؤلفها ويظلون يرددونها وكأنها تراث شعبى أصيل ، تماما كما نسمع نحن المصريون ألحان سيد درويش وكأنها قطعة من تراثنا الشعبى ، دون أن نعرف أو نفكر فى أن نعرف من هو المؤلف الأصلى لهذه الأغانى • فهذه القدرة على خلق المأثور الشعبى وابتكاره ، القدرة على خلق التراث هى التى تدل على عظمة الفنان ، وعلى أنه تعبير صادق عن روح أمته •

وهكذا كان لابد للذات الاسبانية أن تترجم عن نفسها من جديد ، وكما كان ترجمانها الصادق فى القرن السابع عشر هو « لوب دى فيجا » ، كان ترجمانها الصادق فى القرن العشرين هو « فيديريكو جارسيا لوركا » • وكان الرجلان كما رأينا يشتركان فى خصائص كثيرة ، وكان الاختلاف بينهما فى طول حياتيهما وفى مدى اسهام كل منهما فى خدمة المسرح ، فلقد عاش « لوب دى فيجا » حتى سن الثالثة والسبعين ويقدر ما كتبه بما لا يقل عن « ١٧٠٠ » مسرحية لم يبق منها الا « ٤٧٠ » مسرحية ،

أما « لوركا » فقد مات فى الثانية والثلاثين تاركا عددا قليلا من المسرحيات اشتهر منها ثلاثة هى على الترتيب « عرس الدم » ١٩٣٣ و « يرما » ١٩٣٤ ، « بيت برنادا ألبا » ١٩٣٦ م ٠

ومع أن هذه المسرحيات أشبه بالشقيقات الثلاث من حيث أنها جميعا تصدر عن سلالة درامية واحدة ، وتنتمى الى موضوع واحد بالذات ، أعنى من حيث دورانها حول موضوع الاحباط الجنسى والحصر النفسى والحب الذى لم يكتب له الارتواء فأدى به العطش الى الموت ، مع هذا كله فان المسرحية الأخيرة هى الأكثر فى النضج والأبلغ فى التعبير ، لان « لوركا » وضع فيها كل ممكناته الفنية ، ولانه وصل فيها الى قمة البلاغة فى التعبير الدرامى ٠

لقـد رأيت فى اليكنت جمهورا بأكمله يتشنج أمـام تحفة المسرح الكاثوليكى الاسبانى « الحياة حلم » ويستطرد لوركا قائلا ٠٠ لا تقولوا ان هذا الجمهور لم يحس بها ، ولن تكفى تفسيرات علم اللاهوت كله لفهم ذلك ، لكن فيما يتعلق بالاحساس ٠٠ فالمسرح هو هو بالنسبة لسيدة المجتمع وخادمتها على الســواء ، ولم يخطىء موليير عنـدما قرأ أعمـاله لطاهيته ٠

و « بيت برانرد ألبا » هذا بيت عريق كغيره من البيوت العريقة فى ريف الأندلس بيت تقيم فيه ست نساء وليس بينهن رجل واحد ، ست نساء أطبق عليهن الحزن بعد وفاة رب الأسرة وكان ذلك فى شهر أغسطس القائظ فجرفن معا عرق الرجل ومطر الشتاء ٠ هؤلاء النسوة هن « برنارد ألبا » وبناتها الخمس : « أنجوستياس ٣٩ » « ماجدالينا ٣٠ » « اميليـا ٢٧ » « مارتريو ٢٤ » « أديلا ٢٠ » ثم أمها « ماريا حوسيفا ٨٠ » وخادمتها العجوز « جوبنثيا ٦٠ » ، أما « برناردا البا » فهى بمثابة الفعل ، وبناتها الخمس رد الفعل ، وأمها تعبير عن الداخل ٠٠ داخل النسوة ، وخادمتها تعبير عن الخارج ٠٠٠ عن مجتمع أهل القرية ٠

وأما الشخصية المحورية فى المسرحيـة ، الشخصية التى تحـرك ولا تتحرك فهى الرجل ، هى « بيبى آل رومانو ٢٥ سنة » الذى يحرك النسوة جميعا من وراء الستار دون أن يظهر على المسرح أبدا ٠ فعلى الرغم من عيون « برنادا » المائة التى تحرس بها البيت ، وسلاسلها الخمس التى تقيد بها البنات ، استطاع « بيبى » أن يسطو على أنجوستياس ، وأن يرقد تحت وسادة مارتيريو ، وأن يضاجع أديلا فى الحظيرة ، وأن يسيل لعاب البنتين الأخريين ٠

« ماريا خوسيفا » تعبير عن داخل النسوة الظمآن الى الرجل ، فهى تريد أن تتزوج من فتى جميل يأتى من ساحل البحر ، وعندما لا تجد هذا الفتى تتزوج من شاة صغيرة ، وتسخر منها مارتيريو القبيحة التى لا أمل لها فى الزواج فتقول لها ماريا خوسيفا « من الخير أن يكون لك شاة على ألا يكون لك شىء على الاطلاق » .

ولابونثيا تعبير عن الخارج فهى لسان حال القرية تتجسس لسيدتها على الجيران وتنقل لها ما يقوله عنها الجيران ، وعندما تقع الكارثة وتفوح رائحة الفضيحة تقول لها الخادمة الصغيرة « يا لهن من نساء خبيثات » فترد عليها لابونثيا « لا .. بل هن نساء بلا رجال » .

وبرناردا هى الفعل فى المسرحية ، هى تقاليد القرية وسمعة الأسرة ، وهى رجل البيت بعد وفاة زوجها ، والبنــات بأنفسهن لا يريدون شيئا وانما برنادا هى التى تريد لهن كل شىء ، لهذا قالت لهن انها ستظل تتصرف فى أمور البيت حتى تخرج منه محمولة على نعش .

أما البنــات الخمس ، فهن رد الفعل ، وهن اللاتى فرض عليهن الحداد ثمان سنوات كاملة ، ثمان سنوات لا يذقن فيها طعم الرجال ولا بأى حاسة من الحواس الخمس ، ثمان سنوات يعشن فيها فى بيت الحسرات هذا الذى لا يسمع فيه الا فحيح الجنس وعواء الغريزة حتى قالت اميليا ذات يوم « ان شر عقاب يصيب المرأة هو انها تولد امرأة » ... أما أديلا أصغرهن وأجملهن ، وأكثرهن ثورة على الأوضاع فتعلن أمام الجميع أنها ستفعل بجسدها ما يحلو لها ، وعندما يأتى بيبى آل رومانو خاطبا أنجوستياس ترتمى أديلا فى أحضانه وتعطيه جسدها يتحسس فيه مواضع الفتنة ويختلط به كيفما شاء ، وعندما يفتضح أمرها بين الجميع وتسرع برنادا لتقتل بيبى آل رومانو توهمها مارتيريو حقدا وحسدا أن عاشقها قد مات ، فتصرخ أديلا وتهرول الى غرفتها لتشنق نفسها مفضلة الانتحار .

وتعود برناردا وترى هذا المشهد الفاجع فتصرخ مرتاعة لا لفجيعتها فى ابنتها بل لفجيعتها فى سمعة بيتها ، ويكون كل همها ألا يقول أحد شيئا ، وألا يعرف أحد شيئا ، كل ما يقال أن ابنتها ماتت عذراء ، ابنة برناردا الصغرى ماتت عذراء ، ماتت عذراء .

انها نفس الصرخة الرهيبة التى أطلقتها « يرما » وهى تطبق بيديها على عنق زوجها ولا تتركه حتى يفارق الحياة : « ما الذى تريدون معرفته ، لا تقتربوا لقد قتلت طفلى ، أنا الذى قتلته ، أنا » .

وهي أيضا الصرخة المدوية التى أطلقتها العروس فى مسرحية « عرس

الدم » : « بشفرة هذه السكين ، أصبح رجـلان جثتين هامدتين ، على شفتيهما صفرة الموت » ٠

وبهذا الايقاع التراجيدى الحزين تنتهى مسرحية « عرس الدم » كما انتهت مسرحية « برما » وكما انتهت أيضا مسرحية « بيت برناردا ألبا » التى نحن بصددها الآن ··· تنتهى ونحن فى حيرة من أمرنا لا ندرى على من يقع اللوم ؟ هل يقع على برناردا لانها حافظت على تقاليد الأسرة وتقاليد المجتمع ، أم يقع على أديلا لانها خرجت على التقاليد وأرادت التحرر والانطلاق ، أم يقع على مارتيريو لانها استجابت لنداء الأنثى وان حطمت معها كل شىء ؟

لا ندرى ولوركا نفسه لا يدرى ، كل الذى يدريه أنه حاول أن يكتب مسرحية « لا قطرة فيها من الخيال وانما فيها الواقع والواقعية » وهـذا ما عبر عنه بقوله : « المسرح هو المدرسة التى نتعلم فيها الضحك والبكاء ، واذا كانت هناك مشاهد لا يعرف النظارة معها ماذا يفعلون هل يضحكون أم يبكون فسيكون فى ذلك نجاح لى » ٠ وهذا تأكيد لعبارة بريخت الشهيرة « انى أضحك على من يبكى ، وأبكى على من يضحك » ٠

وبهذا المعيار الذى وضعه لوركا نستطيع أن نقول ان مسرحيـاته كلها ناجحة لاننا لم نعرف معها الا أننا أمام فنان عظيم ، فنان استطاع أن يعبر تعبيرا جليلا عن « المعنى التراجيدى للحياة » ، وأن يحول القيم التى نقول عنها انها قيم مثالية الى قيم ايجـابية ، أى واجبة وضرورية للانسـان ٠

أليس هو القائل :

أتمنى للمسرح مجىء النور « نور الجنة » من الطوابق العليا ، عندما يهبط جمهور الطوابق العليا الى « الصالة » سيجد كل شىء أمامه ، ان تدهور المسرح المزعوم سخف فى نظرى ، وهناك ملايين من الناس لم تشاهد عرضا مسرحيا واحدا ، لكنهم مع ذلك يعرفون كيف يشاهدونه ، عندما يفعلون ٠

حقـا لقد استطاع لوركا بأقواله وأعماله أن يكون دراسا رائعـا للشبيبة المعاصرة لا فى اسبانيا الحديثة وحدها بل فى العالم كله ٠

« أن نعبر بحر الحياة المتلاطم فى سفينة ليس عليها ربان » تلك هى النصيحة التى يسديها لنا جان بول سارتر ، وهى نصيحة خالصة بلا شك ، ولكن هل هى نصيحة عملية ؟

هذا هو السؤال الذى ألح على ضمير الكاتب المسرحى المعاصر أرمان سالكرو ، أن مثل هذه النصيحة لا تكلف سارتر شيئا ما دام يؤمن بامكانيه الانسان على بلوغ الكمال ، ولكن سالكرو لا يستطيع أن يؤمن بالكمال الانسانى ما لم يجىء على غرار الكمال الالهى ويوحى من الهامه ، فاذا أضفنا الى ذلك ارتيابه فيما اذا كان هذا الاله موجودا أدركنا على الفور مدى شقاء الرحلة ومأساة الطريق ٠

ان آلام سالكرو وتوتره الخلاق ينبعان أصلا من أنه لا يستطيع أن يؤمن بالله ولا بالعقيدة الدينية فى الوقت الذى لا يستطيع فيه أن يعتنق روحه من احساسه الحاد بضرورة كل منهما ، انه لم يوهب نعمة الايمان ، ولا أحس أبدا بالرغبة فيها ، ولقد تراءى له بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية أنه وجد بديلا لايمانه الضائع يعيد الى روحه ذلك اليقين الفلسفى الذى ظل يبحث عنه طويلا ٠٠

ولكن هذا الأمل ــ كما سوف نرى ــ لم يكن الا كشعاع الشمس يسطع على جناح طائر ، فبعد فترة تفاؤل قصيرة لم تستمر أكثر من عام ١٩٤٦ شهد العالم بعدها مذابح كثيرة ، مذابح من نوع جديد ، مذابح تنحر فيها القيم ، وتداس فيها الضمائر ، ويعبث فيها بكرامة الانسان ، أدرك سالكرو أن تفاؤله كان عبثا ، ويقينه كان وهما ، وأمله كان سرابا ، وأنه لا يزال هو الانسان الذى يشعر بحاجته الى الدين فى الوقت الذى لا يستطيع فيه أن يؤمن بأى اله ٠

والعظيم فى أمر كاتبنـا المسرحي أنه على الرغم مما أصيب به من زلزال باطني عنيف ودوار عقلى أشد عنفا ،الا أنه ظل محتفظا بأوجـاع نفسه وأحزان ضميرة دون أن يسقط شيئا منها على أحد ، فطالما كانت المشكلة مشكلتى أنا فأنا وحدى المسئول عن حلها • وكائنة ما كانت تعاسات سالكرو وتساؤلاته ، فقد نجح الى حد عميق فى اتخاذها وقودا فكريا فى معركة الطريق لكى يبدو أمام المرح الأليف الذى يرتدى ثياب السهرة • صحيح أنه الانسان الذى فقد ايمانه بالله وتأثرت روحه بهذا الفقدان ، ولكن الصحيح أيضـا أنه الكاتب الذى لم ينقطع رجاؤه فى الانسـان •

«أنتم غراب الأطوار ، ولهذا السبب فاننى لاأعمل معكم على ملاحظة الحياة ، بل أعمل على منحها ، أنتم حقيقيون ياشخصياتى ، لكن لأنكم تعيشون فحسب ، وهذا لايكفى الجميع ، هذه الحياة حياتنا ، وليست وليدة لعب أحد الكتاب ، وما قاله أحد أصدقائى من الكتاب « يجب أن يكتب المؤلف ببطنه » « قول لا استريح اليه كثيرا » •

والحقيقة عندى هى أن الانسان اما ان يكون الفيلسوف الألمـانى كانط أو يكون رجلا فاسد الأخـلاق ، لكن لايمكن ان يكون ذلك الذى يكتب قصة رجل فاسد الأخلاق رجل اعتنق مذهب كانط الفلسفى •

هكذا وجد سـالكرو نفسه محاصرا بمعترك المـذاهب ومضـطرب الأفكار ، فلا خـلاص ولا أمل فى الخلاص ، اذن فليتخلص هو من هذا العناء وليرح نفسه بالارتماء فى أحضان الشيوعية ، لامن حيث هى أفضل المذاهب أو أصوبها ، ولكن من حيث هى شاطىء يلقى عليه مراسيه بعد ان أنهكته الرحلة واحترقت فى يده كل السفن •

ومن هنا ـ لامن هناك ـ اتجه الكاتب البورجوازى والرأسمالى الثرى الى اعتناق الشيوعية وممارستها تعبيرا وتحريرا اذ عمل أديبا فى جريدة « اليومانيتيه » الشيوعية جاعلا من نفسه هدفا لسخرية النقاد من هذا الشيوعى الرأسمالى الذى يذيب الفرد فى المجتمع ، ويذيب المجتمع فى رأس المال ، ويذيب رأس المال فى التفسير المادى للتاريخ •

ولكن الشيوعية هنا كالكاثوليكية هناك •• الشيوعية على الصعيد العقائدى كالمسيحية على الصعيد العقيدى كلتاهما لاتستطيعان أن تحتملا ماتؤكده الحياة الجديدة من حرية فردية خالصة ، فالظاهرة التى تميزت بها السنوات الأخيرة فى فرنسا هى ظهور طريقة جديدة فى الحياة تتميز بحرية الفرد فى أن يريد كما يريد ويشاء كما يشاء ، فهو يختار وجوده ويصنعة كما لو كان يصنع لنفسه تمثالا فمعظم الشبان لايرتبطون ارتباطا

نهائيا لا بمهنة ولا بطبقة ولا بأسرة ، فلم يعد لاختيار المبرر الدينى ولا الاعتبار الاجتماعى ماكان له من شأن فى الحياة التقليدية المأثورة ، وذلك لأن كلا من المسيحي والماركسى له عقيدة دينية أو عقائدية ثورية تجعل لحياته معنى وتنظيم له مستقبله مقدما كما نظمت له ماضيه ، أما الفلسفة الجديدة فتذهب الى أنه ليس ثمة معنى للحياة ولا للكون ، وأن كل ايمان فهو قرار ذاتى يتخذه الانسان حرا ويملء فرديته دون أن يكون لقراره هذا أى ضمان دينى أو جماعى ، ودون أن يصدر فى قراره عن سلطة كنيسة أو نفوذ حزب •

يقول سالكرو : « عندما يأتى اليوم الذى أرى فيه فى الفن مجرد دراسة للحياة ، وتحليل للمادة ، بل ومرهم يجب أن يوصف ، أفضل أن أتعب نفسى وافرضها بدراسة البشر ، وتحليلهم وهم فى قمة الفعل ، وأحقق اكتشافاتى للأفعال ، بمبالغتى فى اللعب الصريح •

« أنتم لا تتنفسون بالرئة بل بالكلمات ، وهذا ما لا ينبغى أن تنسوه ، لست يا شخصياتى العزيزة الا مذكرات نفسى ، بل أعيش فى انسجام ، وهمى الوحيد انما هو جمعك بلا تنافر •

هذه الفلسفة الجديدة هى الوجودية التى عبرت عنها مسرحيات سالكرو الأولى التى كتبها قبل عام ١٩٣٠ أروع تعبير ، فيها بشر بمجىء هذا اللون الجديد من التفكير الذى يرد للانسان اعتباره ، وفيها مهد لظهور سارتر وكامى وسيمون دى بوفوار وغيرهم ممن ساروا فى طريق العذاب والأمانة والشرف فلو لم يكن سالكرو هو المسئول الرسمى عن هذه الفلسفة والأب الشرعى لهذا الاتجاه ، فلا أقل من أنه الكاتب الذى أرهص بها تفكيرا وتعبيرا ، واتخذها مضمونا دراميا أدار عليه الكثير من مسرحياته •

وربما جاء ولع سالكرو بالوجودية باعتبارها فلسفة التحرر ، رد فعل طبيعى ضد نزعة الحتمية المطلقة التى سيطرت عليه فى مطلع حياته ، كما سيطرت على كل فكر علمى أو فلسفى أو لاهوتى فى النصف الثانى من القرن التاسع‌عشر اذ ما دامت الحتمية المطلقة قد سيطرت على كل حوادث الكون فلا يمكن لأحد أن يتصور معها حرية فى الفعل لا من جانب الانسان ولا حتى من جانب الله فطالما أن اليوم الأول من الخلق قد تحدد به يومه الأخير ، فلا معنى لوجود الحرية انما يوجد الانسان نتيجة تفاعلات سابقة ، ويموت كذلك ويتصرف فى أثناء حياته بناء على ما سبقه من الأحداث فى العالم •

بهذا وجدت فى الفلسفة فكرة الحتمية الأخلاقية كما وجدت فكرة الله المقيد عند جون ستيوارت أو « الله الدستورى » الذى لا ينصرف

الا بناء على القوانين الطبيعية ، والفرق بين الله والعالم الطبيعي هو في سعة الادراك والمعرفة ، ويمكن وصفه بأنه العقل المحيط الذى نصوره العالم لابلاس ورأى أن الانسان يجتهد للاقتراب منه قدر المستطاع ، وهذا ما عبر عنه سالكرو بقوله : « لكي أتحمل حياتي ، كما يفعل المتدين حين يحتمي وراء الأمل في الجنة كان على منذ فجر شبابي أن أحبس نفسي داخل فلسفة الحتمية الآلية المطلقة ، أى داخل فلسفة فيهـا من ضيق الأفق بمقدار ما فيها من تزمت المنهج » ٠

والذى يهمنا الآن هو أن سالكرو عندما آمن بالوجودية ، آمن بها لانها لا تؤمن بأية نظرة حتمية ولا بأى قانون علمي ، كما أنها لا تهتم بالأشياء لكي لا تعنى الا بحظ الانسان ومصيره ، وهذا كله على العكس من الماركسية والمسيحية اللتين تعتمدان اعتمادا كاملا على العلم ٠٠ هذا العلم الذى يبرهن للماركسية كما يقول الفيلسوف لوفافر ـ على الضرورة المنطقية لقانون التطور التاريخي ، وعلى الانتصار الذى لابد وأن تفوز به طبقات العمال ، والذى يكشف للمسيحية كما يقول العالم نيلاردى شاردان « يكشف لها في التطور البطيء من عالم المعادن الى الانسان خلال عالم النبات والحيوان عن الغاية التي يرمى اليها الفكر الالهي » ٠

أقول ان رفض سالكرو لكل نظرة حتمية أو قانون علمي هو الذى دفعه الى الارتماء في حضـن الوجودية مضمونا وفي حضـن السيريالية شكلا ، فالوجودية على الصـعيد الفلسفي توازى السيريالية على الصـعيد الفني من حيث تحطيمهما لكل مأثور ديني أو اجتماعي ، وكفرهما بكل تزمت عقلي أو منطقي ، وايمانها بعد هذا كله بالتحرر والانطلاق والرجوع الى الذات الانسانية العميقة باعتبارها الينبوع الأصلي لكل اشعاع ٠

فكما أن الوجودية ثائرة على كل ارتباط بالواقع الخارجي ، كذلك السيريالية ثائرة على كل تجربة شعورية ، وكما أن الوجودية لم يعد لها أمل الا في الرجوع الى الذات الفردية ، كذلك السيريالية لم يعد لها أمل الا في التعبير عن التجربة اللا شعورية ، واذا كان ديديه أونزيو قد عبر عن الوجودية بقوله : « هي لا تجلب داء ولا دواء ٠ بل تلاحظ ما هو العالم الحديث وتتنبه لحظ الانسان ومصيره » ٠

فقد عبر أندريه بريتون عن السيريالية بقوله : « انها تتجه الى ابراز الواقع الباطني والواقع الخارجي باعتبارهما عنصرين يمضيان نحو نوع من الاتحاد ٠٠ هذا الاتحاد النهائي هو الهدف الأخير للسيريالية ، ذلك لاننا نؤمن بامتزاج هذين الواقعين فيما فوق الواقع ان صح هذا التعبير » ٠

هذا الـ « ما فوق الواقع » الذى يعلو على كلا الواقعين ٠٠ الواقع الباطنى والواقع الخارجى ، هو الايمان بحقيقة علوية تصدر عنها الكائنات التعبيرية ، وتتخذ سبيل الوصول اليها ٠٠ الفكرة المتحررة التى تتخطى حـدود المنطق العادى وتعـامل بغير منطق الحياة اليومية ، الحلم الدال والقادر على امدادنا بحقيقة أصدق فى غياب كل رقابة عقلية أو اجتماعية ، التعبير التلقائى الخالى من كل فكرة جمالية أو أخلاقية مسبقة ، والذى يحاول أن يفتح الطريق أمام النفس لتقبل المدركات الجديدة والمؤثرات الجديدة بل وكل ما هو جديد يساعد على « اسنكشاف العالم العجيب » ويحدث لنا نوعا من الهزة فى الوعى أو اللا شعور ٠

وهذا ما عبر عنه ارمان سالكرو بقوله :

« سأخاصم نفسى ، بل وأخاصم أصدقائى اذا لزم الأمر ، لكننى سأقول الأشياء التى أعتقد أن من الضرورى أن تقال ، لقد بلغت السن الشاقة التى يمر المرء فيها بحظ الكل كما يقول كونراد انتهى شبابنا ، نحن مؤلفون شبان سابقون » ٠

ومع ذلك يمكنكم أن تلقوا بنظرة ولو لحظة واحدة على الانتاج المسرحى اليومى ٠٠ خطوط متعثرة ٠٠ بلا فكر أو قلم أو طابع ، وكلمات مختزلة غير مفهومة ، ونقـــاط وقف ، وحـــوار يتكلم ٠٠ ولا وجـود لما يعرف بالشخصيات » ٠

وربما كانت مسرحيته الكبرى مجهولة آراس هى أكثر مسرحيات هذه المرحلة تعبيرا عن فكرية سالكرو وفنيته الأمر الذى يقتضى منا أن نقف وقفة أطول « أجل ، لقد أوتينا من الشجاعة القدر الكافى الذى يجعلنا نطالب بأن نكون أحرارا ، ولكن فى وقتنا الحاضر ٠ هل نحن أحرار لكى نكون أحرارا ؟ » ٠

هذا هو السؤال الذى تنتهى به مسرحية « امرأة متحررة » لتبدأ به مسرحية «مجهولة آراس» ٠٠٠ « هل نحن أحرار لكى نكون أحرارا ؟ » ٠

والواقع أن سالكرو لم يعد فى جعبة روحه ولا فى مستودع ضميره ما يجعله يرد على هذا السؤال بالايجاب ، فهو لم يعد الكاتب المسرحى الذى يستخدم المسرح ليشرح به الفلسفة ، ولم يعد يكتب مسرحيات يبرهن بها على أن الله موجود ، وأن الناس يكونون أسعد حالا اذا هم اعتقدوا فى وجوده ، لم يعد شيئا من هذا على الاطلاق ، ذلك لان ذهن سالكرو قد أصبح مطليا بلون جديد من التفكير هو رغبتنا فى الايمان وحاجتنا اليه .

وهذا هو ما يمنح مسرحيته الجديدة صفتها الفذة ومميزاتها الفريدة ، ويكفل لها المزيد من النجاح الجمهورى العريض ٠

خاصة اذا علمنا أن مأساة المسرح الفرنسى هى فى ضرورة النجاح بسرعة ، فهو يشبه الاجتماع العام الى حد ما ، ولم يعد للخطباء العظماء وجود بعد موتهم ، لذلك يجب علينا كما يقول سالكرو ألا نثق أيضا فى النجاح الذى يؤدى الى السهولة ، والتدهور والتكرار ، اذ لا يبلغ الانسان عصمنه الا بالبحث عن الصعب ٠

يفتح الستار على طلقة تندفع من مسدس ، يطلقها على نفسه انسان يحاول الانتحار ، وفى خلفية المسرح امرأة تترنح بأغنية فرنسية تقول كلماتها : « كلمنى عن الحب » ، ومن وراء الكواليس يندفع خادم وهو يصرخ فى سيدته المنحنية فوق جسد زوجها : « سيدى قتل نفسه من أجل زوجته الشريرة ٠٠ الأنانية ٠٠ التافهة ٠٠ الكسولة ٠٠ الكاذبة » ٠

وهكذا منذ اللحظة الأولى نشعر أننا أمام مسرحيـة مكتوبة بذلك الأسلوب التعبيرى المتقطع غير المترابط بل واللا منطقى فى بعض الأحيان ، وهو الأسلوب الذى يسفر فى النهاية عن ازهاق الوحدة بين بعدى الزمان والمكان ، كما يسفر عن مجموعة من السينات القصيرة كل منها على حدة قادر على اعطاء أكثر من تأثير واحد ٠

وصحيح أن الخط الروائى للمسرحية الواقعية يقحم نوعا من الوحدة الغليظة على مواد البناء المسرحى ، ولكن أخطر ما يتهدد المسرحية الوجودية هو الغموض والابهـام ، ذلك لان الرابطة المنطقية بين السينات سرعان ما يصيبها التشتت فى المسرحية الوجودية ويصبح على الكاتب أن يجمع شتاتها بنوع من الرباط الانفعالى القوى ٠ وفى مثل هذه المسرحيات يسمح الكاتب لنفسه بأن يشحن مسرحيته ولو ظاهريا بأى شيء ٠٠٠ كأن يستخدم شخصيات ماتت من زمان وأخرى لم تولد بعد ، وكأن يغير من وضـع الأحداث بحيث تجيء الأسباب بعد وقوع المسببات ، وكأن يصبح نظام الكون الكلى فى حال من التمزق والتناثر ٠

ففى هذه المسرحية « مجهولة آراس » يجعل الكاتب من شخصية مكسيم صديقا للبطل وعاشقا لزوجته فى مدى عمرين مختلفين ٠٠٠ فى العشرين والسابعة والثلاثين وهاتان الحالتان من التناسخ بالنسبة لنفس الرجل يقوم بهما ممثلان مختلفان يلتقى كل منهما بالآخر ويحادثه مؤديا جزءا من أهم المحادثات التى تدور فى المسرحية ، وفضلا عن ذلك فان والد البطل وجـده لا يطهران لا لشيء الا لان الجـد قتل وهو فى شرخ

الشباب وعاش الوالد حتى بلغ من العمر أرذله ، ومن هنا بدا الوالد مترب الوجه أبيض اللحية ، وبدا الجد وعليه بقايا من نضارة الشباب .

والأكثر من ذلك أن سالكرو يؤمن بالفكرة القائلة بأن الانسان من الممكن أن يموت ميتة عنيفة لا تستغرق أكثر من برهة زمنية واحدة ، وفى هذه المدة الزمنية اللامتناهية فى الصغر ، والتى تقع بين اطلاق المسدس واستقرار الرصاصة فى المخ ، يمكنه أن يحيا حياته من جديد ، أن يستعيد كل حياته الماضية ، وأن يتذكر الدائرة الكاملة لعلاقاته وصداقاته فضلا عن سماعه لكل كلمة قالها وكل كلمة قيلت له منذ يوم مولده حتى هذه الساعة أو هذه اللحظة أو هذا الزمن الذى لا زمن له .

ومن هذه النقطة تأخذ المسرحية فى التمدد والانطلاق والكاتب يتنقل بين بعدى الزمن ... الماضى والحاضر ، فلا يكتفى باطلاعنا على الأفراد الذين عاشوا مع « أوليس » ماضيه ولكنه يستدعيهم الى وقتنا الحاضر ... هنا فوق خشبة المسرح ، لينتقدوا تصرفاته ويعلقون على موقفه . وهدف الكاتب من هذا أن يحقق الحالة المتبادلة بل الانفصام التام بين الواقع وما فوق الواقع ، حتى يشعر المتفرج وكأن الأحداث تدور فيما وراء الطبيعة .

وهنا يعلق سالكرو قائلا :

« تستعمل كلمة الخيال كنقيض لكلمة الواقعية ، لكن خيال آلاس هذا ، وواقعيته أول أمس تلك ، أصبحا مجرد زيف وخداع ، ولقد عاب على ادمون سيه أننى أعمل فى العبقرية » وهذا أفضل لى مما لو كنت أعمل فيما هو دون العبقرى .

تبدأ مجموعة آراس كما سبق أن قلت بانتحار أوليس لم يعد يطيق الحياة بعد أن عثر فى جيب زوجته على رسالة غرامية كتبتها الى صديقه مكسيم وهنا يزدحم المسرح بحشد من الرجال والنساء يخرجون من ذاكرته ويمثلون أمام عينيه المغمضتين ... الأحياء منهم يظلمون كما كانوا أو كما رآهم أوليس لأول مرة فى لحظة سعادتهم القصوى ، أما الأموات فيظهرون على نحو ما كانوا هم يموتون .

وهؤلاء جميعا موتى وأحياء يختلط بعضهم بالبعض الأخر يتكلمون ويضحكون ويتصايحون الى أن يندفع من رأس أوليس فبض دافق من الذكريات : كرسى بمسندين من القماش الأحمر .. على مسنده الأيسر بقعة من الحبر الأخضر ، يرى أوليس الصغير وهو يدفن قطته الوديعة ..

ثم أوليس الشاب وهو يضع سترته فوق كتفى فتاة ترتعد من البرد وتقف بين أطلال مدينة آراس فى الحرب العالمية الأولى ، ثم أوليس الرجل وهو واقف بين خادمتيه اللتين أحبهما حبا كبيرا ولم تحبا بدورهما أحدا سواه ... أننا نراه عليلا باستمرار ... بينه وبين السعادة سبع صحارى ... يبحث عن شيء عساه يجعل للحياة معنى وقيمة ، انه لايجد هذا الشيء الا فى الجميل الذى صنعه لامرأة أراس التى لايعرف عنها شيئا ولاحتى اسمها ٠

ومن خلال هذه الذكريات المضطربة المتقلبة يجد أوليس المنتحر فى الجزء من الثانية المتبقى له ، والذى طرحه سالكرو على امتداد ثلاثة فصول ، يجد الوقت الكافى الذى يعود فيه الى السؤال الأليم الموجع عن خيانة زوجته ٠

ولقد عبر سالكرو من قبل فى مسرحيته « باتشولى أو فوضى الحب » عن فزعه غير العادى من خيانة المرأة وعدم وفائها فى الوقت الذى تقبل فيه عدم وفاء الرجل بشيء من الهدوء الفاتر ، وهو الآن يشرح نفوره من خيانة المرأة بناء على أسس مادية ، فهاهى يولاند تعبر عن دهشتها لانتحار زوجها بقولها انه ماكان ينبغى أن يحدث ذلك فى حالة الموت ، فيرد عليها نيكولاس : « ولماذا تتوقعين أن يجيء موت الرجل أكثر هدوءا من حياته ؟ ان الحياة والموت وجهان لشقاء واحد » ويلى ذلك مشهد يشرح بصورة مدهشة وبشيء من التراجع نزعة سالكرو البيوريتانية العنيفة :

أوليس : ربما كانت الذاكرة يا يولاند التى احتفظت فيهـا بهذه المغامرات التافهة هى التى قتلتنى ٠

نيكولاس : الذى قتلك ياسيدى هو طلقة المسدس ٠

أوليس : لقد اختزنت فى عقلى ذكريات دقيقة عن كل هاتيك النساء ٠

يولاند : كل هاتيك النساء ؟ يالك من ساحر فنان ٠

أوليس : ذكريات بلا حب ، حيث تبدو هاتيك النساء فى أوضاع مشينة ٠

يولاند : أوه ، أرجوك ، أرجوك الا تذكر التفصيلات ٠

أوليس : لم أحتمل فكرة انسان آخر يحمل فى عقله وجسده ذكرى مهينة لامرأة تنتمى الى ٠

يولاند : نيكوس ، دعنا الآن ٠

أوليس : فى هذه الحجرات كنت تخلعين ملابسك ، بينما كان هو ينظر اليك ٠٠ لقد رأى بشرتك فى برودتها ولونها الشاحب ، ورأى أيضا مافوق الجورب ٠

يولاند : هل أنت مجنون ؟ لم أخلع ملابسى أمام نيكولاس ٠

نيكولاس : لا تتواضعى الى هذا الحد ، فسرعان ما يراك الله عارية بنظرات ملؤها السأم ٠

أوليس : وخلعت كل شىء ، وألقى بنفسه فوقك ٠

يولاند : كن هادئا ٠

أوليس : ألم يكن هو عشيقك الأول ؟

يولاند : نعم ، وأقسم على ذلك ٠

أوليس : كنت تنامين هناك ٠٠ وكان هو ٠

يولاند : استحلفك بالله أن تهدىء نفسك ٠

أوليس : أهدىء نفسى ؟ وهل يأخذ الرجل الهادىء مسدسا ويطلقه على نفسه ، وأى عواطف سخيفة لفظتها شفتاك وأنت معه ؟ هدىء نفسك ٠ كيف تقولين هذه الكلمات بفم تمرغ فوق جسد رجل آخر ؟ كان ينبغى على أن أقطع شفتيك قبل أن أقتل نفسى ٠

هذا الغضب العنيف والمرير الذى صبه أوليس على الشرخ الكبير فى حائط الزواج أو الهوة السحيقة بين الزوجين ، هذا النوع من الغضب الذى رأيناه فى مجهولة آراس هو نوع الغضب الذى رأى سالكرو أنه العلامة المميزة لعصرنا الحاضر ٠٠ انفصال لا بالطلاق ولكن بالموت ٠

فانسان عصرنا وحيد أعزب غربت شمس وأصبح من العسير عليه ان يحدق فى شمس غاربة ، والحرية التى كان يتشدق بها بالأمس أصبحت اليوم لا أقول حرية الخطيئة بل حرية الاحساس باللاجدوى واللامعنى ٠٠ حرية الانسان الذى يمشى فى الفضاء ٠٠٠ حرية انعدام الوزن ٠ وهذا ما عبر عنه أوليس فى نهاية المسرحية بقوله : « يا للأسف ، لقد انطلقت الرصاصة ، ولم تعد هناك قوة فى الوجود تستطيع أن توقفها ، والله نفسه لايستطيع أن يوقفها ٠ نعم ، الانســان حر فى تصرفاته ، ولكن حرية التصرف هذه النى يعبث بها الانسان ، هى الحرية الوحيدة التى يلهو بها الله » ٠

أجل ، كم هو عسير على الانسان أن يعبر بحر الحياة المتلاطم فى سفينة ليس عليها ربان ٠٠٠

# المسرح الثورى عند جون شتاينبك

( هنا خمسة آلاف أسرة تموت جوعا ،
ولا أعنى أنها جائعة وانما هى فعلا
تموت من الجوع ٠٠ ومن المضحك أن
التأليف والكتب تعدو شيئا صغيرا
خسيسا تجاه أمثال هذه المآسى ٠٠ »

الحق يقال انه ولاأحد من بين الأدباء الأحياء استطاع أن يصور أزمة الانسان الحديث ، يرتاد فضاء هذا الإنسان تارة ، ويغوص فى أعماقه تارة أخرى ، ويطلع فى النهاية بعالم مشرق منالأحلام يضعه فى مقابل العالم الرهيب البشع عالم الواقع كما فعل الكاتب الأمريكى الثورى جون شتاينبك .

أما التفاعل المتبادل بين هذين العالمين فقد استطاع شتاينبك أن يحققه عن طريق براعته الفنية الفائقة التى تتمثل فى الكشف عن الدوافع الحيوانية الكامنة وراء تصرفات الانسان ، وعن طريق رسالته الاجتماعية الصادقة التى تعالج قضايا الفرد فى علاقته بالمجتمع ، وعن طريق احساسه الشاعري الأصيل الذي يبدو فى حلمه أو حلم أبطاله بالمكان الأمين والعودة الى الأرض .. رمز الأم والرحم والولادة من جديد .

ولم يكن ارتباطه بالبيئة المحلية سببا فى انغلاقه على ذاته ، وكتابته أعمالا لا يتذوقها الا القارىء الأمريكى ، فقد رأى العالم كله من خلال مدينة مونتيرى الصغيرة في كاليفورنيا،حتى لقد أصبح القارىء لابطاله وشخصياته فى صراعهم مع ظروف البيئة المحلية كمن يتتبع صراع الانسان القدرى مع ظواهر الكون والوجود .

ولقد استطاع جون شتاينبك بفضل هذا الاتجاه الانسانى الأصيل والنبيل،ان يحصل على جائزة بوليتزر الأمريكية عام ١٩٤٠ وبعدها بعشرين سنة على جائزة نوبل العالمية ١٩٦٠ .

وأهم مافى جائزة نوبل أنها جاءته فى وقتها ، فكانت بمثابة رد اعتبار بالنسبة الى هذا الكاتب ، الذى لقى تقديره خارج بلاده ولم يصادف فى بلده سوى تحامل النقاد وأعراض القراء مما أضر بسمعته الأدبية كثيرا ، وكانت كل جنايته أولئك وهؤلاء النقاد انه انسان امتلأت نفسه

بأحاسيس الأذكياء من طبقة الكادحين فعرف أكثر من اللازم وقال ما لا يصح أن يقال ، هكذا فرضوا عليه نوعا من الحصار الثقافى فوصفوه بأنه كاتب بروليتارى يسخر من أخلاق الطبقة البورجوازية ومثلها العليا ، وقالوا ان الفضيلة عنده كالرذيلة لأن الحياة عنده بلا هدف ولاغاية ، وقالوا انه يهتم فى رواياته بالانسان البدائى أو الانسان الشاذ أو الانسان تحت المعقول ، وأن رواياته متحف يعرض فيه سلوك الشواذ والمنبوذين ، حتى الناقد الكبير أدموند ولسون نراه يصفه وصفا تفوح منه رائحة المكر والدهاء فيقول : « انه بينما كان كيلنج أو لورانس يرفعان الحيوانات الى مستوى الكائنات البشرية ، نجد شتاينبك يهبط بالكائنات البشرية الى مستوى الحيوان » ٠

ورغم هذا كله فقد استطاع شتاينبك أن يتماسك أمام هؤلاء النقاد وأن يتقيأ حملاتهم وأن يحتفظ بتوازنه الأدبى ، وأقصى ما فعله هو أن قال « لقد لاحظت أن عددا من الراجعين وما أتفههم ، يشكون من أننى أعنى بمن هم دون الطبيعيين وذوى العلل النفسية من الناس ٠ ولو أن هؤلاء الذين يقال انهم نقاد تحروا الناس الذين يجاورونهم فى الشارع ذاته لوجدوا اننى انما أعنى بالطبيعيين والعاديين » ؟

والمضحك فى أمر هؤلاء النقاد أنهم استهدفوا بحملاتهم روايات شتاينبك الثلاث الكبرى « فى معركة غامضة » و « عن الرجال والفيران » و « عناقيد الغضب » ، وهى التى قوبلت بالارتياب فى بلاد الكاتب و « بالترحاب » فى خارج بلاده ، وحققت له سمعة جماهيرية كبيرة ، وهى وان كانت تمثل شرائح ثلاث فى أدب شتاينبك فانها جميعا تعبر عن خلاصة أدبه وجوهر رسالته ٠

على أننا اذا كنا قد وصفنا شتاينبك بالكاتب الأمريكى الثورى فذلك لأن كل وصفة من هذه الوصفات الثلاث تغطى جانبا أساسيا من جوانبه ، فالوصفة الأولى نعرف منها شيئا عن حياته ، والثانية نتعرف فيها على مضمون عمله الأدبى ، والأخيرة تطلعنا على رسالته فى الحياة ومكانته فى تيار عصره ٠

والواقع أن شتاينبك يعد من الأدباء الأمريكيين المعاصرين الذين استطاعوا نقل البيئة المحلية الأمريكية الى المستوى الانسانى العالمى ، ولم يكن ارتباطه بالبيئة المحلية سببا فى انغلاقه على ذاته ، وعلى العالم من حوله ٠

لم يعش شتاينبك حياة « استوائية » يستوى فيها مع العادى من الناس ، وانما عاش حياة خصبة بالتجارب التى خاضها غنية بالأحداث

التى عرضت له ، فكانت تجارب حياته واحداثها بمثابة الاشعاعات التى أنارت له غبش الطريق ، وساعدته على أن يكتشف ذاته ويراها من الداخل فاذا هى سيال دافق من الصور والأفكار ، ونزيف لا ينقطع من المشاعر والأحاسيس •

وولد عام ١٩٠٢ فى مدينة ساليناس بوادى كاليفورنيا ، ذلك الوادى الخصيب الذى تخترقه الخلجان وتشرف عليه الجبال ، فرضعت نفسه من حب واديه وحب الأرض من خلال حبه لهذا الوادى ، وكان الوادى مهبط العمال الرحل وأفواج المهاجرين الذين يفدون اليه للعمل فى الحقول والمزارع ، فاختلط بهم شتاينبك واشتغل معهم فترة من الوقت ليرى مشقة العمل الذى يعملونه ، وبؤس المعيشة التى يعيشونها ، ثم المصير القاتم الذى ينتظرهم بعد هذا كله •

وظلت كاليفورنيا عالقة بذهنه لا تفارق صورها مخيلته طوال حياته ، مما جعلها تشكل الجلفية الوصفية لكل أعماله ، وهى الجلفية التى لم تكن مجرد نسيج زخرفى ، بل كانت ذات تأثير فعال فى شخصياته وفى سلوك هذه الشخصيات •

وكان أبوه من أصل ألمانى هاجر الى كاليفورنيا واستوطنها بعد الحرب الأهلية ، وهناك تعرف على أمه وكانت من أصل ايرلندى جاءت هى الأخرى الى ساليناس لتعمل مدرسة بالمدارس العامة ، وبذلك امتزج فى الابن الدم الألمانى بالدم الايرلندى يأخذ عن أبيه تجهم الموضوع وصرامته وعن أمه ايقاع النثر الايرلندى الجميل ، تماما كما أخذ عن أبيه شعبيته ومعاشرته للكادحين من الشعب وعن أمه حب الكتابة وعشق القراءة •

وكانت أمه على شىء من الثقافة مما أتاح له قراءة بعض كبار الكتاب من أمثال وولتر سكوت وجورج اليوت وجون ملتون ، كما قرأ « الجريمة والعقاب » لدستويفسكى و « مدام بوفارى » لفلوبير و « دون كيشوت سرفانتيس » كل هذا وهو فى مدرج صباه ، بحيث تراه يقول فيما بعد أنه لا يذكرها على أنها كتب قرأها بل أحداث وقعت له •

وفى المدرسة كان شتاينبك تلميذا خائبا كما كان فى الجامعة طالبا فاشلا ، ولم يكن ذلك لنقص فى قدراته بل لبعد فى نظره ، فقد اشمأزت نفسه من رتابة التعليم ونظامية الدراسة وفضل أن يوسع مداركه ويعمق مشاعره ، انه لا يريد أن يعرف الحقيقة بل يريد أن يراها ، لان العالم هو الذى يعرف أما الفنان فهو الذى يرى ، والعمل الفنى لا يكون شيئا ان لم يكن هو هذه ••• « الرؤية » •

وهكذا كان شتاينبك يقضى أيامه فى ريف كاليفورنيا يحتك بالفلاحين ويعاشرهم ويطلع على أخبـارهم الخاصة ، حتى ترك الجامعة « جامعـة سناتورد » ليعمل مرة فى مخزن خردوات ومرة فى ورشة صناعة ، ثم عاملا « باليومية » فى احدى المزارع وعلى ظهر أحد المراكب وفى مصيدة من مصايد الأسماك ·

والواقع ان احساسه العميق بكاليفورنيا ، ربما اضطره الى التعبير عن نفسه أدبيا ، فاكتشف موهبته الأدبية التى أثبتت وجودها فيما كتب عن أعمال ·

المهم أن هذه التجارب التى تنز بالصور والمرئيات ، والتى تطفح بالمرارة والغلب هى التى أنهـكت قوى شتاينبك فلم يقو على عمل شىء بعدها سوى أن يقعد ويكتب ما شاهده وما رآه · وأسفرت هذه الرؤى من أعمال شتاينبك ، وهى فى ظاهرها قصص وروايات ولكنها فى داخلها تجارب انسان ذكى حساس ، وحياة ناس غلابة كادحين ·

وقد استهل شتاينبك حياته الأدبية بكتابة رواية « كأس من ذهب » ١٩٢٩ وكانت تدور حول حياة السير هنرى مورجان القرصان البحرى الشهير الذى روت شهرته الآفاق فى القرن السابع عشر · غير أن هذا الاتجاه الذى يستمد مضمونه من التاريخ ، لم يستمر بعد زمن فى أعماله الابداعية التى استمد مضمونها من صراعات الفلاحين والكادحين والاجراء فى منطقة كاليفورنيا وهى الأعمال التى اكتسبت شهرة عالمية وجعلت من اسم شتاينبك يلمع بين أسماء ارنست همنجواى ، ووليم فوكنر ، وسكوت فيتز جيرالد ·

فعن واديه الخصيب كتب « حقول الفردوس » ، وعن فلاحى بلدته الصغيرة كتب « سكان ربع تورتيلا » ، وعن شوقه الى الأرض وحنينه الى الوطن كتب « شرقى عدن » ، ·

أما عن عمله فى المزارع والحقول واشتغاله على ظهر المركب وفى مصيدة الأسماك ثم معاشرته للعمال الرحل والصناع ، وما رآه من صور الشقاء الرهيب والآلام المؤسية والجور الاجتماعى كتب رواياته الثلاثة الكبرى « فى معركة غامضـة » و « عن الرجـال والفيران » و « عناقيد الغضب » وفيها حدد موقفه ازاء هذه الأوضـاع ، وأسفر عن رسـالته الاجتماعية تجاه الناس أو بالأحرى تجاه الشعب ·

يقول شتاينبك فى تقديمه لرواية سكان ربع تورتيلا : « انه يهدف الى تسجيل سلسلة من القصص التى تدور حول بطله وافى ورفاقه على

حقيقتها قبل آن تنتشر انتشارا كبيرا ، وتؤخذ فيما بعد على أنها أساطير صدفه » ٠

كانت مأساة بطله فى الواقع أنه يجسد مباهج عدم تحمل المسئولية من خلال صورة واقعية لبطل مزيف ، لكنه لا ينتمى الى صالة أبطال الأساطير القديمة ٠

هذه الصفة المأساوية تطغى على الرواية كلها بالرغم من روح الفكاهة التى تبدو فى الظاهر ، فهى ملحمة تدور حول هزيمة الانسان الفوضوى الذى لايخضع لقانون الحياة ، فتكون نهايته ٠٠ الموت ٠

أما رواية « فى معركة غامضة » فتتناول الاضراب على أنه ظاهرة اجتماعية ، وفيها يصور شتاينبك جماعة من العمال المهاجرين استدرجوا للعمل فى أحدى المزارع تحت تأثير اغرائهم برفع أجورهم ، ولكنهم سرعان مايكتشفون انهم قد غرر بهم فلا أجورهم رفعت ولا مايتقاضونه من أجر يكفى مجرد الأكل والشرب ٠ ولايجدون أمامهم حيلة سوى الاضراب حتى ترفع أجورهم أو يحصلوا على ماوعدوا به من أجر ٠ ولكن أصحاب الأطيان لايستجيبون لهم ويحاولون سحق الاضراب أو المضربين ان استدعى الأمر ، ولديهم كافة الوسائل من تهديد وتجويع وترويج الشائعات الكاذبة ليحولوا عطف الأهالى عنهم وليحملوا القانون على الوقوف ضدهم ، وفى النهاية يفشل الاضراب ويلقى المحرضون عليه مصيرهم المحتوم بين الموت والهروب والاستلام٠

بهذه النهاية الميلودرامية يفشل الاضراب ، ولكن شتاينبك ينجح فى كسب عطف القارىء على قضية العمال المهاجرين ، يكسف دون تحيز عقائدى لمذهب من المذاهب أو تحامل موجه ضد نظام من النظم ٠٠٠ غاية الأمر أنه صور أولا وقبل كل شيء بأعتبارهم بشرا وباعتبارهم انسانا ، وأنه اتخذ من اشفاقه على هؤلاء العمال ورغبته الجادة فى اصلاح حالهم « أرضية » يقيم عليها بناء روايته ، مستفيدا من معرفته الواسعة لطبيعة العامل ودراسته العميقة لظاهرة الاضراب من جوانبها البيولوجية والسيكلوجية والاجتماعية ٠

وهذا ما عبر عنه الناقد وارين فرنش فى كتابه عن جون شتاينبك بقوله : « انه ربما أسيىء فهم رواية « فى معركة غامضة » لانها أول رواية طويلة لشتاينبك كتبت بأسلوب موضوعى بسيط واضح ، ذلك الأسلوب الذى اتقنه فى قصصه القصيرة فى مجموعة « المهر الأحمر » الذى استخدمه فى أغلب رواياته الهامة فيما بعد » ٠

والواقع أن شتاينبك كما يبدو فى هذه الرواية من الأدباء المؤمنين بكرامة الفرد وانسانيته ، لذلك فان موقفه ضد الشيوعية واضح فى الرواية . بل موقفه ضد كل شكل من أشكال التعصب للفكرة الحزبية المجردة التى تنتهك الكرامة الانسانية ، وأية معركة يخوضها المتعصبون انما هى فى حقيقتها « معركة غامضة » .

واذا كان شتاينبك قد نظر الى أبطاله فى هذه الرواية على أنهم وحدات اجتماعية لا على أنهم أفراد ، فاننا نراه فى الرواية الثانية « عن الرجال والفيران » وهى ذات الوقت مسرحيته الأولى والفريدة التى يذهب أغلب النقاد الى انها أروع أعماله على الاطلاق ... نراه يهتم بسلوك الفرد أكثر من اهتمامه بسلوك الحشد ، ويصور طبيعة العامل فى مظاهرة الصداقة بدلا من تصويرها فى موقف العداء .

ففى مفتتح هذه المسرحية نشاهد اثنين من العمال المهاجرين جاءوا لتوهما من المدينة ، وهما هنا يقضيان الليل فى غابة صغيرة قرب النهر حتى يطلع عليهما الصباح فيذهبان الى احدى المزارع ويتسلمان عملهما الجديد .

أما أحدهما واسمه لينى فانسان خارق القوة ولكنه أهوج معتوه ، توقف نمو عقله فى سن صغيرة وأخذ جسمه فى النمو حتى أصبح يفوق حجم الانسان العادى بكثير ، وكلما توقع منه الناس أن يتصرف تصرف الكبار ، أعنى التصرف الذى يتلاءم وجسمه ، أتى من الأفعال ما يعاقب عليه القانون .

وهكذا حتى ضاق لينى بالناس وبالمجتمع ، وتمنى له لو أنه مات أو كان حيوانا بريا يسكن الكهوف ويحيا فى الأدغال .

أما الآخر واسمه جورج فهو رزين وهادىء يعرف كيف يزن الأمور ويقدر العواقب ، ويعرف أيضا كيف يحترم الانسان لا لشىء الا لانه مثله .. انسان .

لذلك كان كل همه فى الحياة هو أن يتحدث عن مزرعة طوباوية الناس فيها سعداء والطعام فيها وفير والعمل فيها خال من الاستغلال : « سيكون لدينا بيت صغير وغرفة خاصة بنا ، ولن تكون الأرض كبيرة المساحة حتى لا نعمل فيها كثيرا ، ولن نشتغل أكثر من ست أو سبع ساعات فى اليوم ، وبذلك لا نحتاج الى تعبئة الشعير احدى عشرة ساعة كاملة . وعندما نزرع الأرض سنحصدها بأيدينا وبأنفسنا ، وبذلك نعرف خير أرضنا ونذوق ثمرة كفاحنا » .

وثمة علاقة غير عادية تشد أحدهما الى الآخر ، فهما يعملان ويحلمان معا ويطوفان البلاد جنبا الى جنب ، ذلك لان أحدهما نشأ وازدهر الى جوار صاحبه ، ولان جورج يشعر بأنه مسئول عن لينى لقاء الولاء المطلق الذى يكنه له هذا الأخير » ولماذا ؟ لان ـ لانك وأنت معى تعنى بى وترعانى ، ولان وأنا معك أعنى بك وأرعاك ، وهذا هو السبب » ٠

وتلك هى أنشودة الولاء التى يذكر بها أحدهما الآخر كلما دب بينهما الخلاف ، تما أكثر ما كان يضيق جورج بصاحبه فيصرخ فيه غاضبا : « يا الهى ، انك مشكلة ، ولو لم تكن معى لاستقرت حياتى وسارت أمورى على مايرام » ٠ وأكثر ما كان يعاتبه بلهجة قاسية : « وكلما فكرت فيما يمكن أن يكون عليه حالى بدونك شعرت بالضيق وأحسست بالغضب ، فأنا لم أعد أحس معك بالراحة والاستقرار » ٠

ولكن جورج سرعان ما ينسى هذا كله أمام الولاء المطلق الذى يكنه له لينى ذلك الولاء الذى دفع به يوما أن يلقى بنفسه فى النهر تنفيذا لامر صاحبه « نعم ، قفز فى النهر رغم أنه لم يكن يعرف العوم اطلاقا ، وكاد أن يغرق لولا أننى أنقذته ، ولما خرج من الماء كان مؤدبا معى فشكرنى ونسى تماما أنى أنا الذى أمرته بأن يقفز فى النهر ٠ ومن يومها لم أعد الى ذلك أبدا ، ومن يومها وأنا أحس بنوع من الخجل كلما تذكرت هذه الحادثة » ٠

وعلى ذلك كانت حياتهما معا سلسلة من المآزق و « المطبات » يقع فيها لينى ويخرجه منها جورج ، حتى كان « المطب » الأخير الذى وقع فيه لينى فقضى على حلمهما بأن يجمعا مبلغا من المال يشتريان به قطعة من الأرض يزرعان فيها الحبوب ويربيان فيها الأرانب ذلك لان لينى تورط فى قتل زوجة كيرلى ابن صاحب المزرعة ، فرأى جورج أن يقتل صديقه بيده الرحيمة بدلا من أن يقضى عليه كيرلى ورفاقه بيد غادرة ٠ ويحدث هذا فى المكان الذى قضيا فيه الليل ، فى الغابة الصغيرة قرب النهر عندما يدير لينى ظهره ويتطلع الى الأفق البعيد حتى يغرق فى نشوة حلمه الوردى الجميل ٠٠ حلمه بقطعة الأرض ٠

وبين الصديقين يدور هذا الحوار الأليم الموجع الذى هو فى حقيقته وداع للشمس وهى تغيب فى الأفق ، وللانسان وهو يغرق فى اللا نهاية ٠٠٠ فى العدم :

لينى : خبرنى عن المستقبل ٠

جورج : أنظر عبر النهاية يا لينى ، وساقرأ عليك المستقبل كما لو كنت تراه ، « ستكون لدينا قطعة أرض » ٠

**ليني** : « ونعيش على خير الأرض » •

**ليني** : أين ؟

**جورج** : هناك عبر النهر مباشرة ، ألا تراها يا ليني ؟

**ليني** : أنى أنظر يا جورج ، أنى أنظر •

**جورج** : حسنا ، سيكون كل شيء على ما يرام هناك ، لن تكون هناك مشاكل ولا عقبات ، ولن يؤذى انسان آخر أو يسرقه ، سيكون كل شيء على ما يرام •

وهكذا استطاع شتاينبك فى هذه المسرحية أن يشيد عالما من الوهم فى مقابل عالم الواقع ، وأن يجمع على صعيد واحد بين الحقيقة والمجاز ، فهروب العاملين من المدينة الى المزرعة يمثل الانسحاب من عالم الواقع والارتماء فى أحضان الطبيعة ، والصداقة الحميمة بينهما تعبر عن الثنائية القائمة فى كيان الانسان بين العقل والبدن بين الارادة والغريزة بين الوعى واللا وعى ، أما حلمهما معا أو حلم لينى وهو بمثابة الجانب البدائى فى الانسان فيمثل حنين الانسان الدائم فى العودة الى الأرض رمز الأم والرحم والولادة من جديد •

هذه الأرض هى أغلى ما عند الانسان وهى أثمن ما فى الطبيعة ، واذا كان الروائيون قد دأبوا على تصوير دنيا الأرض معارضة لدنيا الآلة فليس ذلك صحيحا ، لأن الانسان عند شتاينبك هو الذى صنع الآلة وهو الذى يديرها ، وليس الخطأ فى ذلك وانما الخطأ فى ذلك أن يسلم الانسان نفسه للآلة ويضحى من أجلها بأسمى فضائله •

والواقع أن مسرحية « رجال وفيران » التى كتبها شتاينبك عام ١٩٣٧ تعد بمثابة التحفة الأدبية التى جلبت لصاحبها الشهرة والمال والتقدير ، وهى فى الحقيقة مسرحية وضعت فى القالب الروائى ، وامتازت بالكمال الفنى فيما يختص بالبناء ذى السرد المركب ، والمعمار الموضوعى الى أقصى حد •

وعلى الرغم مما فى المسرحية من أحداث مأساوية ، فانها ليست مأساة بالمفهوم التقليدى ، فهى تدور حول انتصار ارادة البقاء ، بمعنى انها لا تجسد هزيمة الانسان فى مواجهة الطبيعة القاسية الغادرة ، لكنها تحكى حكاية الانسان المنتصر دائما على الطبيعة •

ويوضح الناقد بيتر ليسكا فى كتابه « عالم شتاينبك الكبير » أن مسرحية « رجال وفيران » تتناول فارسا من طبقة أدنى ، وشخصا تحت

الرعاية يشتركان في حلم لا يمكن أن يتحقق لافتقاد الشخص الأخير الى المقدمة العقلية التى تجعله يصمد أمام كل أوجه الاغراء .

وهذا هو المعنى الذى أدار عليه شتاينبك روايته الكبرى « عناقيد الغضب » وفيها يعود الى تصوير أحوال المعيشة بين أوساط العمال المهاجرين فيصف حاضرهم التعكس ومستقبلهم المؤسى على نحو يدعو الى انصافهم ، وتقرير أجور عادلة لهم ، واعطائهم حقهم فى العيش الكريم ومنحهم قطعا صغيرة من الأرض يملكونها ويزرعونها ويعيشون بها ولها وعليهـــا .

وليس أدل على نبل عاطفة هذا الكاتب وصدق مشاعره ، من أنه فى أثناء اقامته بين هؤلاء العمال ليكتب عنهم روايته « عناقيد الغضب » نسى نفسه ونسى فنه أمام هول ما رأى ، ولم يذكر شيئا سوى هـذا الذى يراه :

« هنا خمسة آلاف أسرة تموت جوعا ولا أعنى أنها جائعة وانما هى تموت فعلا من الجوع ومن المضحك أن التأليف والكتب تعدو شيئا صغيرا خسيسا تجاه أمثال هذه المآسى ... » فآلاف الكتب وآلاف الدولارات لا تساوى شيئا عند هذا الكاتب أمام انسان يموت .

وفى عام ١٩٤٢ كتب شتاينبك أول رواية تتخذ مضمونها من الحرب العالمية الثانية ، وقد أثارت ضجة كبرى ، اذ هاجمها بعض النقاد من أمثال جيمس ثيربر على أساس أن شكلها يبدو عليه الصنعة والتصنع ، وأن مضمونها زاخر بمهادنة النازية ، ولكن ما أن انتهت الحرب واستقرت الأوضاع حتى أجمع على أن « أفوق القمر » كانت فاشلة الى حد ما كدعاية سياسية وان رجعت شهرتها الى ما فيهـا من روح السخرية التى تثير اعجاب كل المفكرين الأحرار .

والواقع أن رواية « أفول القمر » قد ألفت لكى تمسرح مباشرة مثل رواية « رجال وفيران » ومهما يكن من شىء ، فقد نجح شتاينبك فى خلق العلاقة العضوية بين الوسيلة التى تتمثل فى السرد وبين الرسالة التى يحرص على أن يوصلها الى القارىء .

وهكذا نجد شتاينبك ينخرط فى الاتجاه العام للأدب الأمريكى وهو الذى يميل الى التقليل من وجود عنصر الشر فى الحياة ،وتغليب جانب الخير والدعوة الى النظرة المتفائلة التى تعلوها ابتسامة الأدل المشرق .. الأمل فى الانسان .

وبذلك كان شتاينبك أقدر من معاصريه الكبيرين أرنست همنجواى ووليم فوكنر على وعى الشر واتخاذ موقف براجماتى بازائه ، يفضى فى النهاية الى ازالته أو على الأقل الى التقليل من وجوده ، فقد أطلق همنجواى خياله للشكوك والأوهام ومحاولة استكناه سر الحياة مما أفضى به الى موقفه من أن الحياة معركة خاسرة المنتصر فيها لا يكسب شيئا .

أما فى فوكنر فقد انصرف الى تصوير عامل النفس وآفات المجتمع وانهيار الأسر فى الجنوب الأمريكى مما أفضى به الى اقامة عالم من الوهم أقوى فى حقيقته من عالم الحقيقة .

أما جون شتاينبك فقد استطاع أن ينتقل من الجانب البيولوجى أو الجانب الحيوانى فى الانسان الى ما وراء هذا الجانب ، الى ما يمكن تسميته بالاحساس الصوفى بالحياة ، والالتزام الكامل نحو الانسان .

تلك هى التنويعة الأساسية فى مسرح شتاينبك وفى رواياته ، انه يركز على هذا التناقض الساخر الذى تنهض عليه الحيـاة الانسانية ، فالانسان فى نظره حيوان زاخر بالتناقضات الصارخة والفاضحة ، وخاصة عندما يدعى الاعجاب بشىء ثم يسعى للحصول على شىء آخر .

لكن الحياة كما يقول شتاينبك لا ترحم الانسان عندما يرتكب هذه الحماقات والتناقضات ، فاذا بحثنا عن الصراع والاحباط والفشل الذى يصيب الانسان وجدناه يتمثل بوضوح واضح فى التناقض القائم بين ما يقوله وما يفعله ، أو بعبارة أخرى فى صراعه الدائر بين قوة الارادة ووضوح البصيرة .

# المسرح الطليعي عند ادوارد آلبي

« يالهـا من محـاولات كثيرة تلك التي بذلناها من أجل الاتصال ٠٠ الاتصـال بأى شيء ، بأى شخص ، بأى كائن حي أو غير حي " ٠

المسرح ٠٠ ذلك الفن الذى وصل ولع الفرنسيين به الى درجة الاقتناع بأنه لا يمكن أن ينشأ ويحيا الا فى فرنسا شأنه فى ذلك شأن سائر الفنون ، يبدو أنه بدأ يتخلى عن مدينة النور منذ أن غيرت الريح اتجاهها ، وجاءت من الخارج بمسرحيات أجنبية أخذت تعتلى خشبة المسرح عاما بعد عام ٠ كان آخر هذه المسرحيات مسرحية « من يخاف فرجينيا وولف ؟ » التى قدمت على مسرح النهضة بباريس خلال أحد المواسم ، وحققت نجاحا لم يكن يتوقعه أحد مما حمل النقاد على الالتفات الى الشاب الطليعى ادوارد ألبى ، كما حمل الفرنسيين على اعادة النظر فى حقيقة اقتناعهم بأن المسرح لا يمكن أن يعيش الا فى مناخ فرنسى ٠

وهكذا بدأ ألبى يغزو فرنسا ، وهكذا تعرف اليه الفرنسيون ، تعرفوا اليه فى النهاية بدلا من أن يتعرفوا عليه من البداية ٠ وما أن فتح الطريق أمام الكاتب الشاب حتى دفع بأولى مسرحياته « قصة حديقة الحيوان » ومسرحيته الثانية « الحلم الأمريكى » دفع بهما الى مسارح باريس ، وأصبح اسم ألبى بين يوم وليلة من الأسماء المألوفة لدى رواد المسرح الفرنسى فضلا عن ممثليه ونقاده ٠

لقد أثرى بأعماله المسرح الأمريكى الى جانب أعمال تنيسى وليامز وآرثر ميللر ، كما أضاف بهذه الأعمال روائع لا تنسى الى خشبة المسرح العــالمى ٠

وهو فى كتابته يعتمد على المواقف لا على الألفاظ ، بحيث يختلط الحزن والضحك فى نهاية الحدث ، وربما كان هذا شبيها بعبقرية بيراندللو عندما أراد أن يضحك الانسان على مأساته ، وأن يكشف له بصورة ساخرة أحزانه وأشجانه ٠

وقد يرجع الاهتمــام بألبى الى أنه لم يحصر نفسه فى مكان دائرة

فكرية أو فنية معينـة ، بحيث يكررها في تنويعات مختلفة في أعمـاله المسرحية ، بل حرص على أن ينوع موضوعاته ومضامينه الفكرية ، وكذلك أساليبه وأشكاله الفنية على نحو يصعب معه اطلاق حكم نقدى عـام على أعماله ككل ، وأن الدراسة التحليلية الموضوعية لمسرحه ، تحتم علينـا مناقشة كل مسرحية وتحليلها على حدة ، حتى يمكن تقديم صورة شاملة وغير مبتورة تمكن الناقد من اصدار كلمة الشخص على مسرح ادوارد ألبى .

وعلى الرغم من تفاوت انجازات ألبى فى فترة الستينيات وتراوحها بين الجودة والعمق وبين التصنع والضآلة ، فلا يزال يحتل مكان الصدارة فى جيل الكتاب الذين كانوا بعد ويليامز وميكلى .

ولكن من هو ادوارد ألبى ؟ وما هى قيمته الحقيقية ؟

ان طفولة هذا الكاتب الدرامى الشاب الذى لم يبلغ بعد الأربعين من عمره ، تعتبر بحق قصة درامية ، فبعد أسبوعين من مولده تخلى عنه أبواه الحقيقيان ، تخليا ليتبناه المليونير أيد ألبى صاحب أكبر المسارح الأمريكية والذى توفى بعد أربع سنوات فقط ، وبذلك يكون ادوارد ألبى قد تلقف الملعقة الذهب لانه لم يولد وهى فى فمه . وهكذا عرف الفتى وهو فى سن مبكرة الستار والملابس والديكور وسائر أسرار حرفة برودواى الخفيـــة .

ولما كان هذا اللورد الصغير يذهب الى المدرسة بالسيارة الرولزرويس ، وكان فى انتظار بلوغ سن الرشد لكى يحصل على التركة التى أوصت بها جدته ، والتى قدرت بمائة ألف دولار ، كان من الطبيعى أن ينشأ الفتى ادوارد منحرف السلوك لا يكترث ولا يبالى بأحد ، فاذا أضفنا الى هذا كله أنه لم يكن يجهل شيئا عن حقيقة أصله ، استطعنا أن نتصور كيف كان سلوكه شيئا لا يطاق ، وكيف كان جرحه الدفين مما يؤثر فى أفعاله وأقواله . وهذا ما عبر عنه بقوله : « كنت سعيدا وغير سعيد ، وكنت كلما ازددت سعادة من الخارج زادت التعاسة التى فى أعماقى » .

وهكذا كان ادوارد فرانكلين ألبى الثـالث . هكذا تسمى الأسرة الكبيرة . يطرد من المدارس ولا يعيده اليها الا نفوذ أسرته ، الى أن التحق بالكلية الحربية التى طرد منها هى الأخرى فقرر ألا يلتحق بعد ذلك بأى معهد على الاطلاق . من هنا بدأ ابن المسارح الثرى يجرب قلمه فى كتابة قصائد من الشعر العاطفى الردىء وهو بعد فى الثانية عشرة من عمره ، وكان من حسن حظه أن واحدة من هذه القصائد لم تنشر له فى ذلك الحين .

وأن الشاعر و· هـ· أودن نصحه ساخرا بأن يجرب قلمه في كتابة قصائد أخرى من الشعر الجنسي الخليع ، لانه فجأة وعلى غير انتظار صمم أن يسترد اعتباره وأن ينتقم لهذه الأيام ، فالتحق بكلية ترينتي للفنون الدرامية ، وكان فيها مثالا للطالب الجاد طوال عام ونصف عام ·

وما أن انتهى ادوارد من دراسته القصيرة هذه وحصل على تركة جدته ، حتى ترك مسقط رأسه ورحل الى جرينوفيتش شأنه في ذلك شأن كل شاب أمريكي حاد الطباع ، حيث عمل بتجارة الاسطوانات ثم بتجارة الكتب ، وأخيرا عمل موظفا بشركة ويسترن ، أى أنه تمرس بأعمال بعيدة كل البعد عن الخط الأدبي الذى وصل الى منتهاه · وحتى عامه الثلاثين لم يكن ألبى قد حقق شيئا من طموحه الأدبي وكان لا يزال يحيا حياته البوهيمية العقيمة الى أن التقى بالكاتب المسرحي الشهير ثورنتون وايلدر الذى كان أول من تنبه الى موهبته وأول من دفع به الى الكتابة ، وبالفعل بدأ ادوارد ألبى يكتب مسرحيته « قصة حديقة الحيوان » التى فرغ من كتابتها بعد أسبوعين اثنين من اختمار الفكرة في خياله ، ولكن المنتجين التجاريين رفضوا اخراج هذه المسرحية التى وصفوها بأنها شاذة ، والتى كتبها على حد تعبيرهم ابن السلطان ريد ألبى بالتبنى ·

وتصادف أن قرأ نص المسرحية ريتشارد بار أحد كبار المنتجين المسرحيين في أمريكا فانفعل بالنص انفعالا حادا ، وقرر أن يقدمه مع نص آخر لصمويل بيكيت في سهرة واحدة على مسرح صغير من مسارح برودواى ، وبالفعل تم تقديم النصين في عام ١٩٦٠ واستمر العرض المسرحي طوال سنتين بنجاح باهر ودونما انقطاع ، مما شجع ألبى على كتابة ثلاث مسرحيات من ذوات الفصل الواحد هى « صندوق الرمل » و « موت بيسى سميث » و « الحلم الأمريكي » · ولكن المسرحية الأولى « قصة حديقة الحيوان » وهى كوميديا كتبت على طريقة يونسكو ، هى التى احتوت على كافة العناصر التراجيدية التى تضمنتها مسرحيته الشهيرة « من يخاف فرجينيا وولف ؟ » وهى المسرحية كاملة الطول التى قدمت عام ١٩٦٢ في حى برودواى وعلى مسرح بيلى روز ، وأثارت مناقشات طويلة في مهرجان الفنون الذى عقد في أدنبرة ، وجعلت من ادوارد ألبى بين يوم وليلة كما يقولون كاتبا طليعيا من الدرجة الأولى ·

والآن تعقد المقارنات بين مسرح ادوارد ألبى ومسرح يوجين أونيل ، كما تعقد بينه وبين تنيسى وليامز الذى نعم بمثل هذا النجاح منذ سنوات طويلة مضت ، غير أنه اذا كان يوجين أونيل قد بهر جمهور المسرح الأمريكي بأسلوبه التعبيرى في ادارة الحوار ، وتحليله السيكولوجى في صناعة

الشخصيات ، ونزوعه المأساوى فى تعاطى قضايا انسان القرن العشرين ، فان ادوارد ألبى مثل تنيسى وليامز لم ينل ما ناله من نجاح دون أن يدفع ثمن ذلك سخط الآخرين وأحقادهم ، فقد أتهم بالسادية والشذوذ الجنسى وكافة الاتهامات المغرضة ، كما قيل عن شخصياته المسرحية انها منفرة وتدعو الى الاشمئزاز » • ولقد تجاهله بعض النقاد أما البعض الآخر الذى اهتم به فقد أجمع على أن نجاحه لا يرجع الى موهبته بمقدار ما يرجع الى القنص فى موهبة معاصريه ، وأن الجمهور كان مضطرا الى قبول ما يقدمه ألبى لإن أحدا غيره لم يقدم لهم شيئا آخر سواه • وازاء كل هذه التحديات لم يجد الكاتب المفترى عليه غير هذه الاجابة البسيطة ••• الواثقة والساخرة فى نفس الآن : « واذا كانت مسرحيـــاتى مسرحيات جديدة فماذا أنتم قائلون ؟ » •

وأخيرا يجيء الاعتراف بموهبة الكاتب ، يجيء بعد طول اضطهاد وطول انتظار ، واضطهادهم له وانتظاره حتى تعرض مسرحيته الأخيرة « تني أليس » التى قدمت فى أواخر عام ١٩٦٤ ، فأجبرت النقاد جميعـا على الاعتراف بموهبة الكاتب الدرامى الجديد ألبى : قال عنـه البعض ان مسرحيته الأخيرة حدث حاسم يشير الى ميلاد مسرح أمريكى جديد ، وقال البعض الآخر انها بقايا من رماد الواقعية الأمريكية التى أسرع اليها ادوارد ألبى فأشعل فيها النار ، أما البعض الأخير فهو الذى قال ان ادوارد ألبى بحق هو استرندبرج صغيرا ، ويوجين أونيل جديدا ، وتنيسى وليـامز آخـر •

تلك كانت أهم الأحداث البارزة فى حياة ادوارد ألبى ، وهى الأحداث التى اتخذها ركائز محورية أدار عليها مسرحياته جميعا ، وبخاصة أولى مسرحياته القصيرة « قصة حديقة الحيوان » التى تمثلت فيها هذه الأحداث، الى أن جاءت أولى مسرحياته الطويلة « من يخـاف فرجينيا وولف ؟ » بلورتها وقدمتها فى ثوبها الدرامى الأخير •

وقبل أن نتكلم عن المضمون الدرامى فى مسرح ألبى وهو المضمون الذى صبه فى مسرحيتـه القصـيرة ثم عاد فتنـاوله فى مسرحيته كاملة الطول ، نتكلم عن شكل المسرحية القصيرة أو المسرحية ذات الفصـل الواحد ، وهو الشكل الذى ارتضاه ألبى وبرع فيه حتى أصبح ملمحا من ملامح فنه الأساسية ، فعند ألبى أن هذا الشكل هو الذى يمكنه من تركيز العبارة وتكثيف الحوار واطلاق الفكرة بقصد ومباشرة ، دون أن يقع فى هو الاطالة والتكرار ، ودون أن يتورط فى شرك النهايات السعيدة •

ومن هنا ندد ألبى بمسرحيات الفصول الثلاثة التى تقول كل شيء

فى الفصلين الأولين ولا تجد بعد ذلك ما تقوله فى الفصل الثالث ، الا أن يكون تفسيرا للأحداث واقتراحا للحلول ، بحيث يخرج المتفرج وقد اكتملت فى ذهنه الدائرة فلم يعد أمامه ما يفكر فيه ، لان المؤلف هو الذى فكر له • ولذلك فانألبى يتمرد على المسرحية التقليدية ذات الفصول الثلاثة لأنه ليس ثمة فصل ثالث فى الحياة ، ولأنه اذا كانت الفصول المسرحية الثلاثة تقابل حالات الزمن الثلاث ، الماضى والحاضر والمستقبل ، فعند ألبى أن الموجود الحقيقى زمن واحد هو الحاضر لان الماضى لم يعد له وجود وانما الموجود هو تذكر الماضى ، والمستقبل لم يجد بعد وانما الموجود هو انتظار المستقبل ، ولما كان التذكر والانتظار فعلين يتمان فى الحاضر فان الزمن الحقيقى هو الحـاضر ، وهو حاضر دائم أو حاضر أبدى ان صح هذا التعبير •

وهنا يتضح لنا تأثر ألبى بما عرف فى الأدب الحديث بتيار الوعى أو مجرى الشعور ، حيث تسقط أبعاد الزمن الرياضى ونصبح بازاء زمن سيكولوجى لا يعرف الماضى من الحاضر من المستقبل ، لأن الأحداث تتداعى وتنثال فى تيار دافق من الصور والأحاسيس فيصبح كل شىء داخلا فى كل شىء •

وهذا هو معنى استخدام ادوارد ألبى لاسم فرجينيا وولف فى عنوان مسرحيته قبل الأخيرة ، لان اسمها مرادف لهذا الأسلوب ، أسلوب المونولوج الداخلى الذى يكشف عن مخبوء اللا وعى ومكنون اللا شعور ، والذى بدأه مارسيل بروست ومضى فيه جيمس جويس وبلغ قمته عند فرجينيـا وولف • غير أن استخدام ادوارد ألبى لأسلوب المونولوج الداخلى يختلف عن استخدام غيره من الكتاب ، بحيث يمكننا أن نفرق بين المونولوج الداخلى بمعناه التقليدى والمونولوج الداخلى بمعناه العصرى أو المعاصر ، فالأخير يتميز من حيث مادته بتعبيره عن أشد الأفكار استتارا ، تلك الأفكار التى تكون أقـرب الى اللا وعى ، ويتميز من حيث طابعه يسـبقه لكل ترتيب منطقى ، لانه يعبر عن الخواطر فى مرحلتها الأولى حال ورودها الى الذهن ، وأما من حيث شكله فيتميز بجمله وعباراته التى تخضع لأقل عدد ممكن من قواعد اللغة • والغرض من هذا كله هو اشعار النظارة بأن هذه الأفكار هى الأفكار لحظة ورودها الى الذهن ومرورها فى مجرى الوعى أو تيار الشعور •

والذى يهمنا الآن هو أن هـذه الاعتبارات مجتمعة هى التى جعلت ادوارد ألبى يثق فى شكل المسرحية ذات الفصل الواحد ، ويتمكن من صناعتها ببراعة نادرة جعلت أحد النقاد يصفه بأنه « ملك الحوار » • والحقيقة أن سقوط المسرحية كاملة الطول ، وقيام المسرحية ذات الفصلين

او الفصل الواحد هو الطابع الغالب على انتاج كتاب الدراما المعاصرة ، واذا كان ادوارد ألبى قد أصبح علما على هذا الشكل المسرحى ، ورائدا يرتاد به زملاؤه من أمثال جاك جلبر وجاك ريتشارد سون وآرثر كوبيت ، فالفضل فى ذلك يعود الى كتاب الموجة الجديدة فى الدراما وبخاصة بيكيت ويونسكو اللذين آثرا المسرحية ذات الفصلين أو الفصل الواحد ، والتى تنتهى بعلامة تعجب واستفهام لا يعود معها مكان للحلول السعيدة . فالحياة نفسها ليست حلا وانما هى مشكلة ، وليست اجابة بمقدار ما هى سؤال .

فاذا انتقلنا الى المضمون الدرامى الذى يصبه ادوارد ألبى فى هذا الشكل ، استطعنا أن نعبر عنه بكلمة العزلة أو الاغتراب فظاهرة الاغتراب هى التى تلح على كل أعمال هذا الكاتب وتطلعنا خافتة أحيانا وصارخة أحيانا أخرى ، على أنه ليس الاغتراب الشائع المألوف الذى يتمثل فى اقامة الانسان وحيدا فى مكان أو انتقاله وحيدا من بلد الى آخر ، وانما هو الاغتراب العميق ، الاغتراب الكامل ، الاغتراب الذى يبدأ من المستوى البيولوجى حتى يصل الى المستوى الروحى مارا بالمستوى الاجتماعى ، وهذا ما عبر عنه ألبى على لسان جيرى بطل « قصة حديقة الحيوان » بقوله : « يا لها من محاولات كثيرة تلك التى بذلناها من أجل الاتصال .. الاتصال بأى شيء ، بأى شخص ، بأى كائن حى أو غير حى » .

فبطل هذه المسرحية هو التجسيد الكامل لعزلة انسان المجتمع الأمريكى ، ذلك الانسان الذى يقف وحيدا على الرغم من وجوده وسط الملايين ، ويعيش وحيدا على الرغم من أنه يسكن فى عمارة آلة بالسكان ، لقد انقطعت سبل الاتصال بينه وبين الآخرين وعبثا يحاول أن يشعر بالحياة من خلال الغير ، أو أن يحس بالعالم من خلال الآخر ، فالناس من حوله موات .. ألف موات : « ان الانسان اذا عجز عن التعامل مع الناس وجب عليه أن يبدأ من نقطة أخرى ، أن يبدأ بالتعامل مع الحيوانات » .

وعبثا يحاول أن يعقد صلة بينه وبين كلب من الكلاب الضالة فالكلب يرفضه هو الآخر ، ولكنه يعود فيقول : « على الانسان أن يبحث عن طريقة يوجد بها علاقة بينه وبين شيء ، اذا لم تكن هذه العلاقة بينه وبين الناس ، فلتكن بينه وبين شيء ... بينه وبين سرير ، بينه وبين مرآة ، بينه وبين سجادة » . وهكذا أصبح اتصال الانسان بالناس بل بالحيوانات بل بالأشياء حلما بعيد المنال ، حلما مستحيل التحقيق ،حلما ثقيلا مزعجا ، انه الكابوس الأمريكى .

والمعنى غير المباشر الكامن فى خلفية المسرحية هو أن الاغتراب أو اللا انتماء طريق مغلق ، وان بدت المسرحية على السطح فى منتهى الضحالة والسذاجة ، للمشاهد العادى ، فنحن فى المسرحية نرى جيرى شابا أشعث الشعر ، يجلس فى سينترال بارك نيويورك على مقعد فى مواجهة بيتر الذى يتألق فى ملبسه ، ويبدو الشعر الأبيض فى رأسه تاجا من الفضة ·

وسرعان ما يدرك أنه فى منتصف العقد الرابع من عمره ، يحاول جيرى أن يجتذب اهتمام بيتر فيحكى له عن محاولته الفاشلة فى اقامة نوع من الصداقة بينه وبين كلب صاحبة المنزل الذى يسكن فيه ، وبعد « مونولوج طويل » يوجه جيرى سكينه الى بيتر الذى وقف أمامه كسلاح صلب يدافع عن نفسه ، واذ بجيرى يلقى بنفسه عليه فيما لو كان متعمدا ، وعندما يشعر بدنو أجله ، وأنه على وشك أن يفارق الحياة ، يقول لبيتر : « شكرا لك يا بيتر ·· فقد قصدت الى ذلك قصـدا ·· وقد أمتعتنى يا صديقى العزيز » ·

هذه « الثيمة » الأساسية ثيمة العزلة والاغتراب التى يبثها ألبى فى تضاعيف مسرحيته الأولى « قصة حديقة الحيوان » سيجدها القارىء فى غاية السذاجة والضحالة ، اذا اقتصر على فهم هذا المعنى المباشر ، ولكنه اذا ما غاص فى العالم الرمزى عند ادوارد ألبى فسيجد من الأعماق والأبعاد ، يمنح المسرحية خصوبة درامية · فالشذوذ الجنسى هو النغمة الرئيسية فى المسرحية ، وهو ينظر اليه على أنه أحد الأمراض المأساوية التى تصيب النفس البشرية ، فجيرى لا يحاول بصراحة أن يمارس الشذوذ مع بيتر ، ولكن سلوكه يؤكد رغبته فى هذا النوع من الممارسة ، بل ان كل كلمة ينطق بها توحى الى المتفرج الواعى بأحد الرموز التى تجسد هذه الرغبة ، ونظرا لان بيتر لا يدرك أن واقع الجفية التى تجبر جيرى على أن يسلك نحوه هذا السلوك ، فان سلوك بيتر نفسه يتحول الى نوع من الكوميديا القائمة على الجهل بنوايا الآخرين ·

وألبى يشبه تنيسى ويليامز فى ذلك الى حد كبير ، فهو عندما يقوم بترجمة الشىء المادى المجسد الى رمز درامى ، فسرعان ما يتبادر الى ذهن المتفرج كل ما يرتبط به من آلات ، وايحاءات · واذا ما استطاع المتفرج أن يفك هـذه الرموز ، بدت المسرحيـة حافلة بهذا كله · ولذلك فان مسرحيته « قصة حديقة الحيوان » تجمع بين الوعى العميق بوحدة الانسان فى هذا الكون ، وبين الشكل الفنى المتكامل الذى يجعلها من أروع ما أنتج المسرح الأمريكى المعاصر · على أن هذه القيمة الأساسية ، هى التى عاد اليها ادوارد ألبى فكثفها وعمقها وأدار عليها مسرحيته الشهيرة « من يخاف

فرجينيا وولف ؟ » ٠٠ فهى مسرحية تقع فى ثلاثة فصول لكل فصل عنوان هى على التوالى : اللهو ، والتطهير ، والاخلاص ، وتدور أحداثها حول الزوج باعتباره علاقة اجتماعية متكاملة تقوم على الرغبة فى الانجاب وتكوين أسرة وهى اللبنة الأساسية فى صنع المجتمع ، فليس الزواج غاية فى ذاته وانما هو وسيلة من وسائل التواصل والاستمرار ، فان لم يؤد الغاية منه استحال الى علاقة عقيمة واهية ليس لها رصيد بشرى مشروع ٠

والهيكل الأساسى للمسرحية يبدأ من ناحية المضمون ولكنه ليس كذلك من ناحية الرمز والدلالة ، فالزوجة مارتا وهى ابنة مدير لاحدى الجامعات ، تزوجت من جورج المدرس بالجامعة على أمل أن تتيح له الفرصة ليحقق حلمها فى زوج ناجح نجاح أبيها ، يصبح نجما من نجوم المجتمع وخلفا لأبيها فى ادارة الجامعة ، فهى لم تتزوجه عن حب ولا هو أحبها كل ما هنالك أنها رأت فيه شابا طموحا فى مستهل حياته الجامعية ، أمامه ممكنات التحقق والتواجد ، وما هى الا واحدة من هذه الممكنات ٠٠ ابنة مدير الجامعة ٠

فاذا كانت مارتا فى شبابها قد مرت بتجربة جنسية عنيفة على نمط تجربة الليدى شاترلى ، أفقدتها عذريتها وألجأتها الى عملية جراحية تدارى بها الفضيحة وتخفى وراءها الحقيقة ، فها هو الشخص الذى يجرى وراء السطح اللامع ولا يهمه ما تحت السطح ، ها هو أستاذ التاريخ الذى لا يهمه التاريخ وانما يهمه قسم التاريخ : « لقد توليت رئاسة قسم التاريخ أربعة أعوام خلال الحرب ، ولكن ذلك لان الجميع كانوا فى الحرب ٠٠ ثم عادوا جميعا ٠٠ لان أحدا منهم لم يقتل ٠٠ أليس ذلك عجيبا ؟ لم يقتل رجل واحد من هذه الجامعة انه أمر غير معقول » ٠ فجورج هو الآخر وصولى نهاز تزوج مارتا على الرغم من أنها لا تحبه ، وعلى الرغم من أنها تكبره بست سنوات ، وعلى الرغم من مضى عشرين عاما على زواجهما فهما لم ينجبا حتى الآن ، ولكن هل هذا لانهما عقيمان لا قدرة لهما على الانجاب أم لان الوقت لم يحن بعد ؟

الوقت لم يحن بعد ، هذا هو الجواب التبريرى الذى يوهمان به نفسيهما ابقاء على العلاقة الواهية التى تربط بينهما ، وحتى يحين الوقت نراهما يقضيان لياليهما فى حفلات اجتماعية صاخبة يفرغان فيها طاقتهما الأبوية المعطلة ٠ وفى واحدة من هذه الحفلات وفى بيت مارتا وجورج يلتقيان بزوجين آخرين هما نك وهنى ٠٠ مثقفان مثلهما ولكنهما أصغر سنا وأقل تلهفا على الأطفال ، ان قصة زواجهما لا تقل غرابة عن قصة زواج مارتا وجورج ٠٠٠ علاقة زوجية فاشلة لم تقم أصلا على الحب وانما

قامت على الوصولية والانتهاز ... فنك لم يحب فى زوجته الا ثروة أبيها الهائلة ، وهنى لم تحب فى زوجها الا قوة عضلاته وفراغة جسده ، ولكنها القوة العقيمة التى تثير ولا تنتج أو التى لا قدرة لها على الانجاب •

غير أن عدم الانجاب هنا يختلف عنه هناك ، لان عدم الانجاب فى حالة مارتا وجورج راجع الى قصورها الجنسى والى عجزهما البيولوجى ، بينما هو فى حالة نك وهنى راجع الى نظرتهما العقيمة الى الناس والى الحياة ، فلا هو شاعر برغبة ملحة فى الانجاب ، ولا هو واجد المبرر الكافى لاقناع زوجته بضرورة الانجاب •• فكلما حملت منه ذهبت وأجهضت نفسها لانها تخشى الانجاب وتخشى الناس وتخشى الحياة •

يحدث هذا كله فى الحفلة الصاخبة حيث يتمادى كل فرد من أفراد هذه المجموعة الزوجية الفاشلة فى شرب الخمر الى الدرجة التى يفقد فيها وعيه ولا يعود يشعر بشىء ، وما أن يفقد وعيه ويذوب الخط الفاصل بين الشعور واللا شعور حتى يبدأ تيار حياته فى التدفق والانثيال •• فى التداعى والتتابع • لقد غاب الرقيب وسقط الزمن بمعناه الرياضى وأصبحنا بازاء زمن سيكولوجى لا ماض فيه ولا حاضر ولا مستقبل ، اذن فليحك كل منهم عن كل شىء دون أن يخشى شيئا ، ودون أن يخاف فرجينيا وولف •

وتتطور المواقف فى المسرحية ، حين تبدأ كل شخصية فى الافصاح عن مكنون نفسها ، بفعل الخمر الذى يرى فى الأوردة والشرايين ، ومن خلال ذلك كله يؤكد ألبى أن المظهر الخارجى الذى يحرص كل انسان على تقديمه الى المجتمع ، ليس الا واجهة خارجية ، تخفى وراءها كل حقائق حياته الرهيبة ، والتى يؤكدها لفظ « الذئب » الذى هو ترجمة لكلمة « وولف » الاسم الثانى لفرجينيا وولف الكاتبة الروائية الشهيرة ، والتى عاشت حياة بالغة الشذوذ والغرابة •

ففى الفصل الأول تصرح مارتا بعد أن شبعت من السكر بحقيقة شعورها تجاه زوجها الذى لم يصل بعد الى درجتها من السكر ، فتقول انه تزوجها فقط لان أباها هو عميد الكلية ، وذلك على أمل أن يستحوذ على العمادة ، بينما يقول جورج لينك الأستاذ الذى عين حديثا بالجامعة ، ان الطموح فى الحياة الجامعية لا يعتمد على الكفاءة العلمية ، ولكنه يقوم على المهارة التى تدار بها لعبة الكراسى الموسيقية ، بصرف النظر عن الضرورات الأخلاقية ، التى قد تقف عقبة فى سبيل تحقيق طموحه الاجتماعى والجامعى •

وفى الفصل الثانى تندمج المجموعة بعضها مع البعض الآخر ،

فيحكون قصصا غريبة بحيث يغرى الجميع من الداخل بالتدريج ، حتى تكتشف أن نيك المغرور برجولته قد وصل الى مرحلة من السكر ، جعلته لا يحاول ممارسة الجنس مع مارتا على الرغم من ترحيبها بهذه المحاولة .

والأهم من هذا كله هو ما تكتشفه من أن الابن الذى طالما تكلم عنه جورج ومارتا لم يكن الا أكذوبة كبرى يداريان بها فشلهما فى حياتهما الزوجية والجنسية ، وبذلك تكون هى التعرية السيكلوجية هى المضمون الأساسى الذى قام عليه البناء الدرامى للمسرحية كلها ، فالصراع بين الداخل والخارج بين الظاهر والخفى هى التى تشكل كيان الانسان فى المجتمع المعاصر .

تلك هى خطوط العرض فى مسرحية ادوارد ألبى الشهيرة ، وهى المسرحية التى تتضح فيها ظاهرة العزلة أو الاغتراب بشكل يلخص أهم مضامين هذا الكاتب ، فظاهرة الاغتراب نجدها فى هذه المسرحية على مستويات ثلاثة ... على مستوى الاغتراب البيولوجى اذ يعبر فيها الكاتب عن مأساته الشخصية التى تتمثل فى تخلى أبويه عنه وبيعه لغريبين هما أبواه بالتبنى ، فبطل المسرحية يتحاشى تماما ذكر كلمة البيولوجيا وكل ما يتعلق بانجاب الأطفال ، وهذا ما تكشف عنه زوجته مارتا بقولها : « ان مشكلة جورج الكبرى فيما يختص بالصغير ، هى أنه فى أعمق أحشائه ليس متأكدا من أن الولد سيكون من صلبه » .

ثم على مستوى الاغتراب الاجتماعى اذ يعبر فيها أيضا عن مأساة الأفراد بعامة فى المجتمع الأمريكى الراهن ، أولئك الأفراد الذين يتعبدون لاله براجماتى اسمه النجاح ، حتى ولو كان هذا النجاح على حساب سعادة القلب وسعادة الروح ، وعلى حساب « ضياع الحرية كنتيجة لهذه التجربة » وهذا ما يعبر عنه بطل المسرحية بقوله لصاحبه : « أريد أن أعرف عن مال زوجتك لانى ، لانى مفتون بالمنهجية .. بالتوافق النفسى الذى يمكنكم يا قادة المستقبل من أن ترثوا الأرض ... » .

وأخيرا على مستوى الاغتراب الروحى اذ يعبر فيها عن مأساة حضارة عقيمة لا قدرة لها على الانجاب ، حضارة ليس لها ماض تصـــدر عنه ، ولا حاضر تعمل له ، ولا مستقبل ترنو اليه انها على حد تعبير ادوارد ألبى حضارة جرداء لا جذور فيها ولا ساق ولا أوراق ، حضارة جوف ظاهرها بريق لامع وباطنها خواء .

وهذا ما يعبر عنه بطل المسرحية بقوله : « اننا نبذل جهـــدا لكى نقيم حضارة ، لكى نبنى مجتمعا على مبادىء ، ونجاهد لكى تفهم للنظام الطبيعى معنى يمكننا أن ننقله ، ولكن أخلاقيات من الفوضى غير الطبيعية

تسيطر على عقل الانسان ، وتصل بالأمور الى نهايات محزنة الى الحد الذى لا يمكن أن تكون فيه حياة • وفجأة خلال كل الأنغام ، خلال كل الأصوات، خلال الأنغام الشجية لمن يبتون ، وخلال الأصوات العاقلة يحاولون أن يأتى غضب الله » •

ان النغمات الأساسية فى مسرح ادوارد ألبى تصدر عن وعيه الحاد بالمأساة الكونية ، التى تفرض نفسها بقوة وقسوة على تجربة الانسان ، ولذلك فهو لا يخلق النمط التقليدى من الأبطال •• حيث الأخيار فى مواجهة الأشرار ، وانما يتعامل مع مزيج غريب من المواقف الحرجة التى يجد الانسان فيها نفسه دون سابق مقدمات ، وشخصياته مهما اختلف مظهرها ، فاننا نراها تعانى وتتألم ، تئن وتتوجع ، ولعل هذا يرجع الى عدم مقدرة الانسان على الاتصال الصحى والصحيح بالآخرين •

وهكذا على امتداد أجيـال ثلاثة نجد أنه بمقدار ما كان همنجواى تعبيرا صارخا عن الجيل الضائع ، وجاك كيرواك تعبيرا صارخا عن الجيل الساخط ، فان ادوارد ألبى بحق هو التعبير الصارخ عن جيله •• جيل المأســاة •

## المسرح التعبيري عند ايلمر رايس

كان من الطبيعي أن يكون الرفض والتمرد ملازمين للتبشير بشيء جديد ، يحل محل الانهيار في القيم ، والتصدع في المباديء ، والسقوط في الأخلاق ، ويؤكد النزعة الانسانية الضائعة ، بحثا عن فردوس بشرى جديد .

رخاء اقتصادى زاحف ٠٠ تيار وضعى ومادى جارف ، تقدم علمى وصناعى مذهل ، تضخم لا مزيد عليه من النزعات القومية والوطنية ، واستعمار لا يبارى فى تحكمه فى ثروات الشعوب ، تلك هى صورة أوروبا فى مطلع القرن العشرين ٠ أو أهم ما يميز تلك القارة فى ذلك التاريخ ٠

ولكنها صورة لم يطمئن لها الضمير الأوروبى ولا ارتاح لها العقل والوجدان لانها صورة كاذبة وليست صادقة ، صورة مهزوزة وليست ثابتة ، صـورة رسمتها المدنية الغربية الزائفـة التى حاولت أن توهم البورجوازية الأوروبية بأنها تحيا حياة المدينة الفاضلة ، التى تحدث عنها أفلاطون كما تحدث عنها فرنسيس بيكون وجورج مور ٠

لذلك لم يكن عبثا أن انتفضت الطليعة الرائدة من المفكرين والمثقفين تعلن احتجاجها على استخدام الآلة ذلك الاستخدام غير الانسانى ، الذى طمس معانى القيم الأخلاقية النبيلة ، والمثل العليـا السياسية وأشعل نيران الحرب العالمية الأولى ، التى جاءت مآسيها الحادة وتجاربها المريرة تأكيدا لما تخوف منه الضمير الأوروبى ، وما احتج عليه الأدباء والشعراء ٠

نعم ٠٠ لم يكن بودلير فى ديوانه « أزهـار الشر » الا صيحة من صيحات الاحتجاج ، كذلك كان رامبو فى « سفينته السكرى » ، وكان نيتشه فى فلسفته الأخلاقية ٠

كل هؤلاء ، كانوا تعبيرا عن موقف الرفض الذى التزمه المثقفون تجاه تلك المرحلة المريرة والقصيرة من حياة العقل الأوروبى فى مطلع القرن العشرين ٠

مريرة لما رأيناه فيها من أهوال وويلات وقصيرة لانها لم تدم طويلا، ولان نهايتها جاءت سريعة خاطفة ، أسرع مما تسمح به قوانين الميلاد ٠٠ والحياة ٠٠ والموت ٠

فمن الطبيعى أن يكون الرفض والتمرد ملازما للتبشير بشىء جديد ، يحل محل الانهيار فى القيم والتصدع فى المبادىء والسقوط فى الأخلاق، ويؤكد النزعة الانسانية الضائعة ، بحثا عن فردوس بشرى جديد ، وكان هذا بعينه هو ما حاولته التعبيرية ٠

**نشأة التعبيرية :**

وهذا معناه أن التعبيرية حركة فنية واسعة لا تقتصر على فنون الأب من شعر ونثر بل تمتد لتشمل فنون التعبير من موسيقى وتصوير ، وليس أدل على ذلك من فنانين وشعراء وكتاب كبار مثل كاندينسكى فى التصوير، وشونبرج فى الموسيقى ، وتراكل فى الشعر ، وكافكا فى القصة ، وأونيل فى الدراما ، وغيرهم ممن ينطبق عليهم وصف التعبيرية ، وان تجاوزوا حدودها الضيقة التى حددها نقاد الفن التشكيلى تميز الرسم الجديد عن الرسم التأثيرى الذى كان شائعا فى ذلك الحين ٠

فالتعبيرية اذن فلسفة أزمة ، وصرخة احتجاج ، ودعوة الى انسانية جديدة ، أزمة الانسحاق تحت عجلات النزعة الآلية ، واحتجاج على القيم النفعية والأخلاق المادية ، ودعوة الى الانسان الحر ، الذى يعيش من أجل المجتمع ، يحس آلامه ، ويستشعر عذاباته ، ويشارك فى همومه ، ويتطلع الى أشواقه ، وينخرط فى سلك التضامن البشرى ٠

وهذا ما عبر عنه هرمان بار ناقد التعبيرية الأول بقوله : « ها هى ذى المحنة تصرخ ، الانسان يصرخ بحثا عن ذاته ، العصر كله أصبح صرخة واحدة تنطلق بالمحنة ، اذن الفن كذلك يصرخ معه ، يطلق صيحته فى أعماق الظلام ، يستغيث ، يستنجد ، ينادى بالانسانية الجديدة ، وهذه هى التعبيرية » ٠

**التعبيرية فى المسرح :**

ومهما يكن من انتشار التعبيرية فى سائر فنون التعبير ، الا أن الدراما أو المسرح ، كانت هى الأقدر على استيعاب هذا الاتجاه ، وعلى تمثله وتمثيله فى ذات الوقت ، وخاصة بعد أن ظهرت مسرحيات الكاتب الألمانى فرانك ويد كايند فى الفترة ما بين عامى ١٨٩١ ، ١٩٠٦ م ، وكان لها ما كان من تأثير بالغ على المسرحين الأوروبى والأمريكى على السواء ، اذ أرغمت كتاب المسرح فى القارتين معا على أن يقتفوا أثرها ، وخاصة فى استعمالها الأقنعة لأول مرة منذ المسرح الاغريقى والرومانى القديم ٠

هذا بالاضافة الى استعمال الرموز المختلفة التى تعطى المسرح أكبر شحنة من الانفعال الوجدانى ، وأكبر جرعة من التكثيف الدرامى ، والتى تعتمد بدورها على المونولوج أو المناجاة النفسية التى تلقيها الشخصية من حين لآخر ، لكى تعبر عن مكنونات نفسها بعيدا عن قيود الحوار المباشر أو المونولوج التقليدى .

وبالاضافة أيضا الى الاعتماد على تقديم نماذج عامة تحمل أسماء عامة ، كالابن ، والزوج ، والأب ، والمجهول ، والشحاذ ، والشاعر ، والصديق ، والمرأة ، والفتى ، والفتاة ، وهو ، وهى ... الخ ، وكلها تنطق بمشاعر الكاتب ، وتعبر عن آرائه وأفكاره ، وتطرح مضامينه وقضاياه ، بدلا من الشخصيات الفردية التى تستلزم البناء التقليدى المتطور تبعا لتطور مراحل الحدث .

على أن عرض الأفكار والمشاعر عرضا مجردا ، يؤدى بدوره الى التحرر من قيود الوحدات الثلاث المشهورة التى قال بها أرسطو ، وهى الزمان والمكان والحدث . كما يؤدى كذلك الى تصور ما كان يبدو صعبا أو مستحيلا ، كالحلم ، كالحلم والرؤية والأسطورة وهواجس النفس وشطحات الخيال .

وهذا معناه ضرورة توظيف كل فنون العرض المسرحى من ديكور واخراج واضاءة وملابس ورقص وموسيقى والقاء ، توظيفا من شأنه اثارة وجدان المتفرج ، واقناعه بالدعوة الجديدة الى الانسانية الجديدة .

غير أنه اذا كانت مسرحيات الكاتب الألمانى فرانك ويد كايند لم تحقق من النضوج الدرامى ما يدخلها ضمن روائع تراث المسرح العالمى ، واقتصرت على دورها الريادى فى ابراز الاتجاه التعبيرى الجديد ، فقد استطاع معاصره السويدى أوجست سترندبرج أن يحقق هذا النضوج ، وخاصة فى مسرحياته الشهيرة « الطريق الى دمشق » ١٨٩٨ م ، و « الحلم » ١٩٠٢ م ، و « سوناتا الشبح » ١٩٠٧ م ، وهى المسرحيات التى استطاعت أن ترسى تقاليد الدراما التعبيرية من خلال الابداع الدرامى والوعى الفنى ، وليس من مجرد التطبيق المباشر لاتجاهات محددة وآراء مجردة .

وقد نذكر أسماء عديدة أسهمت اسهاما حقيقيا فى ترسيخ الاتجاه التعبيرى وابراز ملامحه ، مثل الكاتب الألمانى كارل شتير ١٨٧٨ — ١٩٤٢م ، صاحب مسرحيتى « السراويل » و « المتحذلق » اللتين سخر فيهما من المجتمع البورجوازى ومن أخلاقه النفعية ، وكذلك الكاتب الشهير جورج كايزر ١٨٧٨ — ١٩٤٥ م ، الذى ملأ المسرح الألمانى فى العشرينات ،

واشتهر بمسرحيته « من الصباح الى منتصف الليل » ذات المضمون الاجتماعى الجرىء ٠

ومن بعدهما نذكر الكاتب العملاق أرنست توللر ١٨٩٣ ـ ١٩٣٩م، صاحب مسرحيات « الانسان والجماهير » ، و « محطمو الآلات » ، و « العدالة » وغيرها من المسرحيات التعبيرية التى أعلن فيها الحرب على الحرب ، وعلى سيطرة الآلة على الانسان ، ودعا فيها الى نظام انسانى يحقق السلام للكل والعدالة للجميع ٠

**التعبيرية فى أميركا :**

وكما شاعت التعبيرية ولاقت رواجا كبيرا فى أوروبا ٠٠ الغربية والشرقية ، فقد شاعت كذلك ولاقت هذا الرواج فى القارة الأميريكية ، فما أن قدم الكاتب المسرحى جون هوارد لوسون مسرحيته « موكبى » ١٩٢٥ م ، حتى سرت النزعة التعبيرية فى كيان المسرح الأميريكى ، وهى مسرحية مؤثرة دون نزاع يقدم فيها لوسون ، على أنغام موسيقى الجازيند ، وبلهجة مريرة ساخرة ، معركة دامية بين أصحاب أحد المناجم الذين تؤيدهم الشرطة ، ومجموعة من العمال ٠

وتدور المسرحية حول شخصيات رمزية « سارى كاهان » ، المرأة الجميلة الغاضبة ، و « ديناميت جيم » الرجل الذى أحبها وتزوجها ، وطفلهما الصغير زعيم العمال فى المستقبل ٠

وعلى الرغم من عدم نضوج الفلسفة الاجتماعية للمسرحية ، وسخافة عدد من مشاهدها العديدة ، الا أن المسرحية تشع بالاخصاب الصادق ، والحماس الدافق مما يجعلها قوية التأثير ٠

ومسرحية « النزعة الآلية » ١٩٢٨ م ، للكاتبة صوفى تريد ويل ، تستحق الذكر هى الأخرى ، وان كانت أكثر نضوجا ولكنها أقل تأثيرا من مسرحية « موكبى » فهى مثل رائع للتعبيرية ، تبحث فيها البطلة المسماه ببساطة « المرأة الشابة » عن الحب دون جدوى وسط عالم الآلات والتجارة ٠

وربما كان ايلمر رايس هو أبرز كتاب التعبيرية الأميريكية وأكثرهم أهمية فعلى يديه تبلورت ملامح هذا الاتجاه ، واكتسب أبعادا أثرى وأرحب، فعندما استولت الصيغة التعبيرية على خياله ، الدائم التطلع ، أدى ذلك كما يقول الارداديس نيكول الى نتائج أعظم ٠ هذا بالاضافة الى أنه ينتمى الى تلك المجموعة القوية من أدباء المسرح الشبان ، التى هيأت الجو لظهور

يوجين أونيل رائد المسرح الأميريكى الأول ، وذلك فى الفترة المحيطة بالحرب العالمية الأولى ٠

وقد اقترن اسم ايلمر رايس باسم يوجين أونيل فى تاريخ المسرح الأميريكى ، على أنهما من طلائع الدراما والتعبيرية فى الولايات المتحدة ، وخاصة بعد أن عرضت مسرحية « الآلة الحاسبة » عام ١٩٢٣ م ، أى بعد عام واحد تقريبا من عرض مسرحية أونيل الشهيرة « القرد الكثيف الشعر » ٠

وكان المسرح الأميريكى قد شهد موجة من الاحتجاج والسخط العام، على المسرح التجارى السائد فى مطلع القرن العشرين ، أسفرت عن تكوين عدة جمعيات من المهتمين بالفن المسرحى ، كانت تقوم بعرض مسرحيات ابسن وسترندبرج وبرنارد شو ، وغيرهم من كتاب الطليعة الأوروبيين ٠

وما أن انفض شمل هذه الجمعيات بدخول أميريكا الحرب العـالمية الأولى سنة ١٩١٨ م ، حتى عادت بعد الحرب من جديد ، أشـد حماسا وأوفر نشاطا وأكثر قدرة على التعبير والتأثير ٠ وكانت أهم هذه الجمعيات جميعا « جماعة رابطة المسرح » التى قدمت مسرحية « الآلة الحاسبة » لايلمر رايس ، ١٩٢٣ م ، فكانت أول مسرحية أميريكية طليعية يقدمها مسرح الرابطة ، كما كانت أهم مسرحية ناضجة تضـع أساس المسرح التعبيرى فى أميريكا ٠

**شخوص رقيـة :**

والمسرح بتعبير زاخر بالتهكم اللاذع والسخرية المريرة من مظاهر الحياة الآلية الحديثة التى أحالت البشر الى مجرد كائنات تعـد بالأرقام وأحيانا بالأصفار ، فبطل المسرحية رجل عادى يدعى « مستر صفر » ، وزوجته « السيدة صفر » ، ونفس الألقاب تطلق على باقى شخصيات المسرحية ، فتقابل « مستر واحد » وزوجته « مستر اثنين » وزوجته ، وهكذا بالترتيب العددى حتى نصل الى « مستر ستة » ، وزوجته ٠

هذه الشخصيات جميعا عبارة عن كائنات بائسة وأيضا يائسة ، فحياتها بلا معنى سواء على المستوى العقلى أو العاطفى ، فكل منهم لا يزيد فى قيمته الشخصية على الدلالة التى يوحى بها اسمه ، انطلاقا من مستر صفر ، مرورا بباقى الشخصيات التى تدور حوله ، ولا تعدو أن تكون مجرد سلسلة من الأرقام ٠

ومستر صفر هذا كاتب حسابات قضى فى خدمة المتجر الذى يعمل

فيه ٢٥ عاما ، أى ربع قرن من الزمان ، وكل ما يتمناه أن يكافئه صاحب العمل على هذه الخدمة المتصلة برفع راتبه الشهرى ، لقد قضى حياته فى مكتبه الخانق بين الملفات والأقلام ، لا يعيش الحياة بل يسمع عنها من خلال صفحة الحوادث فى الجريدة اليومية ، فحياته تسير على وتيرة واحدة من السلوك الاجتماعى التقليدى ، حيث المخ والضياع واللا معنى ٠

ولكن صاحب العمل على الوجه الآخر من الموقف يفكر فى استبدال مستر صفر وأمثاله من الكتبة ، بآلات حاسبة لا تقع فى نفس الخطأ الذى يقع فيه أمثال هؤلاء البشر ، فكل ما يهمه هو زيادة ربحه المادى ونجاحه الاجتماعى ، بصرف النظر عن هؤلاء التعساء الذين أفنوا حياتهم فى خدمته ٠

ويستدعيه صاحب العمل للمثول أمامه فى مكتبه ، فيسعى اليه والبشر يملأ كل جوانحه ، أملا فى العلاوة ، وطمعا فى رفع راتبه ، ولكن الرجل يخبره بفصله من العمل والاستغناء عن خدماته ، واذا بالأرض التى يقف البطل عليها تميد من تحت قدميه ، وتدور فى جنوح مترنح ، لكى تعبر عن الدوامة التى تعبث بعقل البطل ، وتحيله الى ريشـــة فى مهب الريح ٠

لقد اتحد صاحب العمل مع الآلة الحاسبة فى عصر واحد ، عصر المادة والآلة الذى قضى على انسانية الانسان ، وأفقده كل صفاته الذاتية ، وجعله مجرد قطرة فى بحر هادر الأمواج ٠

ويمضى مستر صفر الى قدره المحتوم ، يعانى صراعاته الداخليـــة وأزماته النفسية غير ناقم لا على المادة ولا على الآلة ، ولكن على صاحب العمل الذى يكتفى بالاعتذار له عن طرده من العمل بعد كل هذا العمر ، فيقذفه بفتاحة الأوراق ، ويمضى الى حال مصيره ٠

- وتجىء محاكمة مستر صفر نوعا جديدا من المحاكمة ، فهو لا يدافع عن نفسه أمام هيئة محكمة بالمعنى التقليدى ، ولكنه يلقى مونولوجا طويلا أقرب ما يكون كشفا لتاريخ حياته ، وأعماق نفسه أمام جمهور المتفرجين ٠

وكل التطور الذى يطرأ على شخصيته فى نهاية المسرحية ، هو أن يحلم بسعادته فى العمل على آلة حاسبة ، بعد ان كان هو نفسه آلة حاسبة ٠

وعلى الوجه الآخر من شخصية مستر صفر فى عالم الرجال ، تطالعنا شخصية الآنسة ديزى فى عالم النساء ، فهى مثله حبيسة الأوراق والأقلام ودفاتر الحساب ، أو هى نموذج للموظفة الروتينية البليدة التى لا تنظر

الى ما هو أبعد من مكتبها ، وتعيش على هامش الحياة ، تحب زميلها ولكنها لا تجد فى نفسها القدرة على اعلان هذا الحب ، وهو الآخر يبادلها الحب ولكنه لا يجروء على التقدم اليها لأنه لا يلقى منها أى تشجيع ٠

وهكذا يعيشان متلاصقين أحدهما الى جوار الآخر ، لا يفصل بينهما فى الظاهر الا عرض المكتب ، ولكن الذى يفصلهما فى الواقع جدار سميك من الخوف والتردد وفقدان الارادة ، ويموت الحب مختنقا فى غرفة البيروقراطية الكئيبة ، دون أن يغادرها الى الخارج ، الى حيث الهواء الطلق والمكان الفسيح ٠

ولاترجع قيمة هذه المسرحية الى موضوعها ، وهو الموضوع الذى كان ولا يزال مطروقا منذ أواخر القرن الماضى ، ولكن قيمتها فى الشكل الذى ابتكره ايلمر رايس ، وجعله وعاء يصب فيه هذا الموضوع ، ولعل أبرز ملامحه أسلوب المونولوج الداخلى الذى يسمح للشخصية بالتعبير عما يجيش بصدرها أمام الجمهور ، والذى جعل فيليب مولر مخرج المسرحية ، يقول عنها فى مقدمة طبعتها الأولى :

« ان المنهج التعبيرى ساعد المؤلف على افراغ كل الشحنات العاطفية التى كانت تجيش فى صدور شخصياته ، فكشف بذلك عنها ، كما تكشف أشعة اكس عن التكوين غير المرئى للأشياء » ٠

وكان ايلمر رايس قد كتب قبل هذه المسرحية ، مسرحيته الأولى « المحاكمة » ١٩١٤ م وهى مسرحية ميلودرامية تعتمد على الموقف المثير ، استوحاها من محاكمة المتهمين فى حريق الريشستاج الشهير ، وأفاد فيها من دراسته القانونية ، فأحال خشبة المسرح الى قاعة محكمة ، وأدار الصراع بين الدفاع والادعاء لا بالشكل التقليدى ، القائم على الديالوج المنطقى ، الذى يستخرج النتائج من المقدمات ، ولكن باستخدام أسلوب «الفلاشباك»، أو العودةالى الماضى ، لاستعادة الأحداث المرتبطة بالموقف الراهن الذى تعيشه الشخصية ٠

وهو الأسلوب الذى استخدم كثيرا فى السينما العالمية فيما بعد ، حتى أصبح شائعا فيها فى الوقت الحاضر ٠

وفيما بعد مسرحية « الآلة الحاسبة » كتب ايلمر رايس رائعته المسرحية « منظر من الشارع » عام ١٩٢٩ م ، التى حققت نجاحا باهرا وحصل بها على جائزة بوليتزر الأميركية ، وفيها يقدم صورة حية نابضة لحياة المهاجرين من شتى الجنسيات ، الذين يعيشون على هامش المجتمع الأميريكى ٠

وتدور الأحداث في مدخل وواجهة عمارة شعبية في حي فقير في نيويورك حيث يعيش هذا الخليط البشري من التعساء ، يعانون القلق ، ويجترون التوتر ، ويخوض بعضهم في سيرة البعض الآخر ، حتى يتعرى الجميع ، وحتى تتفجر لحظة العنف التي لا تخمدها الا الجريمة ٠

ولم يكن ايلمر رايس يستهدف بمسرحيته مهاجمة الأرستقراطية الأمريكية ، وانما كان هدفه اظهار العطف على المهاجرين من ايطاليين وايرلنديين وسويديين ، والدعوة الى احترام كرامة الانسان وكبريائه بصرف النظر عن دخله المادي أو مركزه الاجتماعي ٠

لذلك كان من الطبيعي أن يغزو ايلمر رايس بمسرحه العالم المتحضر، وأن يستولي على قلب الدنيا الجديدة ، وأن ينظر الى هذا المسرح على انه موجه الى الانسانية جمعاء ٠

وكان من الطبيعي أيضا أن يظل ايلمر رايس يعزف على هذه النغمة، فيكتب في عام ١٩٣٣ م ، مسرحية « نحن بشر » وأن يكتب بعدها بعام واحد ٠٠ عام ١٩٣٤ م ، مسرحية « يوم النطق بالحكم » ٠

وبعدهما كتب مسرحيتيه « منظر أمريكي » ١٩٣٨ م ، و « حياة جديدة » ١٩٤٣ م ، وفيهما يجسد الصراع بين المثالية الانسانية وبين المادية الاجتماعية ، وكيف أن الهروب من المجتمع الأمريكي لا يعني الهروب من الحياة المادية ، لأن هذه الحياة الأخيرة هي التي أصبحت تسيطر على العالم كله ، انها طابع العصر ٠

الى أن كتب ايلمر رايس أكثر مسرحياته جرأة في استخدام « الحيل المسرحية » وأشدها براعة في استخدام التكتيك المسرحي ، فجاءت مسرحية « اثنان في الجزيرة » ١٩٤٠ م ، ثم « فتاة الأحلام » ١٩٤٥ م ، تعبيرا قويا صارخا عن بلوغه النضج الفني في استخدام المسرح التعبيري ، فقد رفع في هاتين المسرحيتين الحواجز بين المسافات ٠٠ بين الماضي والحاضر ، بين الحلم والواقع ، بين الشعور واللا شعور ، وأخيرا بين الزمان والمكان ، وبذلك فتح الطريق واسعا وطويلا أمام ما عرف فيما بعد بـ « المسرح الحي » ٠

وهي الحقيقة الحية التي دونها تاريخ المسرح ، لا في أمريكا فحسب، بل في العالم المتحضر كله ، ذلك العالم الذي يرى في الكلمة مهما خفت صوتها أمام ضجيج الآلة ، وصخب المادة ، ورنين المال ، يرى فيها شرف الانسان ، أو الشرف الاسمى للانسان ٠

## المسرح الحى عند ليليان هليمان

ان المسرح حياة لأن الحيـاة ذاتهـا
مسرح كبير ، وعـــلى ذلك فالمسرح له
جمهوره ، وجمهـوره العريض ، الذى
يرتاده لكى يتفرج اويفكر ، لكى يسمع
ويستمتع ، لكى يشاهد ويرى ، لـكى
يضرب بجناحيه كالنسـور أو الصقور
دفاعا عن حقه فى المتعة والحياة •

عندما أسدل الستار للمرة الأخيرة فى شهر يوليو ( تموز ) سنة ١٩٨٤ م ، خرج جمهور المسرح فى نيويورك دون أن يدرى ان الدراما الأمريكية قد أكملت مائة عام من عمرها الحافل بالحيوية والخصوبة وبالنشاط والنضال ، وانما مضى الجمهور كل الى سيارته ، لكى يعود بها الى بيته ، بعد أن استمتع بمسرحية « الثعالب الصغيرة » ، التى كانت ثمرة جهاد استمر نصف قرن من الزمان •

ولم يكن جمهور تلك الليلة يعلم أنها الليلة الأخيرة فى حياة « ليليان هيلمان » الكاتبة المسرحية الشهيرة ، التى أسهمت بمسرحيانها فى بلورة شخصية المسرح الأمريكية ، وتحديد ملامح الدراما الجديدة ، والانتقال بالشخصية المسرحية الأمريكية من نطاق المحلية الى آفاق العالمية •

ولم يكن يسيرا على هذه الكاتبة ولا على زملائها من كتاب المسرح من جيل ما بعد يوجين أونيل ، أن يتصدو لغزو السينما أو التليفزيون لجمهور المسرح ، بما فى السينما من وسائل الابهار ، وبما فى التليفزيون من أساليب الترفيه ، فكان عليهم أن يبذلوا الجهد المتواصل فى الابتكار والابتداع حتى يجتذبوا الجمهور الى المسرح ، استنادا الى أن قراءة المسرحية المطبوعة ليس كافيا لانه كقراءة النوتة الموسيقية •• حروف بلا حركة ولا حياة ، وكذلك المسرحية التى تظهر على الشاشة فى التليفزيون ، ليست كافية ، لأنها تسلب المسرح كل ما فيه من فعل وانفعال •

ان المسرح حياة لأن الحياة ذاتها مسرح كبير ، وعلى ذلك فالمسرح له جمهوره •• وجمهوره العريض •• الذى يرتاده لكى يتفرج ويفكر ، لكى يسمع ويستمتع ، لكى يشاهد ويرى •• لكى يضرب بجناحيه كالنسور أو الصقور ، دفاعا عن حقها فى المتعة الفنية والفكرية •

واذا كان الستار قد أسدل فى تلك الليلة ، من ذلك الشهر ، من تلك السنة ، فانه لا يسدل الا لكى يرتفع من جديد ، فالمسرحيات تتغير ، وكتاب المسرح يتجددون ، وجمهور العرض المسرحى يتبدل كل ليلة ، ولكن أكثر الأشياء ثباتا فى عالم المسرح ، هى عبارة « الى اللقاء فى العرض القادم » ٠

**رحلة المائة عام :**

لعل أول مسرحية أميركية ظهرت فى الولايات المتحدة ، تلك التى كتبها توماس جودفرى بعنوان « أمير بارثيا » ، تتمثلها فرقة أمريكية محترفة ، وتعرض على مسارح فيلادلفيا سنة ١٧٦٧ م ، ويستغرق عرضها يوما واحدا فقط ٠

ذلك أن أميركا لم ترزق بكتاب مسرح كبار فى الوقت الذى كان حظها وافرا من الممثلين والمخرجين ، ولذلك كان المسرح أكثر ازدهارا من كتاب المسرح ، كما أن المؤلفين لم يتمكنوا من مسايرة الازدهار المسرحى ، بسبب قلة التشجيع المادى من ناحية ، وكثرة الاقبال على مسرحيات شكسبير من ناحية أخرى ٠

وبين توماس جودفرى والكاتب المسرحى الكبير يوجين أونيل قرابة ١٥٠ عاماً ، قضاها المسرح الأميركى فى نضال فنى وفكرى مرير ، من أجل تحديد ملامح الشخصية الأميركية بأقلام الكتاب وأحاسيس الممثلين ٠

ولا يعنى هذا أن الدراما الأميركية الحديثة لم تعرف كاتبا مسرحيا قبل يوجين أونيل ، فقد كان هناك أربعة كتاب مسرحيين على الأقل ، مهدوا الطريق لهذا الكاتب المسرحى الكبير ، وان كانت مسرحياتهم لم تعد تمثل الآن كما تمثل مسرحيات معاصريهم الأوروبيين من أمثال ابسن وبيورنسون، ومترلنك ، وسترندبرج ٠

غير أن أثر هؤلاء الكتاب الأربعة وتأثيرهم لا ينكره أحد ولا يتنكر له ، فقد استطاع كل من هرن ونوارد وتوماس وفيتش ، أن يرتفعوا بالذوق الشعبى ، وأن يشيعوا الوعى الاجتماعى ، وأن يؤكدوا الأدب القومى ، وأن يحددوا ملامح الشخصية الأميركية ، وسمات المسرح الأميركى ٠ هذا على الرغم من أن الدراما الأميركية الحقيقية لم تبدأ بالفعل الا بالكاتب المسرحى الكبير يوجين أونيل ، الذى ملأ المسرح الأميركى بشخصيات لا تنسى ، شخصيات رسمها من واقع الحياة ، ومن مراقبته للبشر ، شخصيات استمدها من صميم المجتمع ، وليس من متحف

الشخصيات المسرحية ، شخصيات خلقتهـا ضرورة الموقف ولم تضعها تقاليد المسرح .

فالدراما الناضجة هى التى يكون الأبطال فيها جزء من الحياة ، صورتهم وأعدتهم تجاربهم الماضية ، أما استجابتهم للمواقف فهى من وحى شخصياتهم لا من الهام تقاليد المسرح . هذا بالاضافة الى واقعية المواقف وواقعية الأشخاص ، باعتبارها المقدمة المباشرة لواقعية التمثيل وواقعية الاخراج ، ومعنى هذا أن الواقعية كانت عنصرا هاما من عناصر الدراما الأميركية الجديدة .

وهو ما نراه بشكل واضح فى جيل ما بعد يوجين أونيل ، نراه عند سيدنى هيوارد ، وجورج كيللى ، وأوين ديفز ، وكليفورد أوديتس ، ووليم انج ، وفيليب بارى ، فضلا عن الكاتبين الكبيرين تنيسى وليامز ، وآرثر ميللر ، ثم الكاتبة التى نكتب عنها الآن .. ليليان هيلمان .

## المسرحية محكمة الصنع :

ان ليليان هيلمان واحدة من رائدات الدراما الأميركية الجديدة ، لها طابعها الخاص وأسلوبها المميز ، وان اشتركت فى صفات كثيرة مع زملائها من كتاب جيل ما بعد يوجين أونيل .

فقد اشتهرت من حيث الشكل الفنى ، بكتابة المسرحيـة محـكمة الصنع ، أو المسرحيـة ذات الحبكة المتقنة ، التى لا تسمح بالحـذف ، ولا تحتمل الاضافة ، التى لا تتيح للكاتب أن يتدخل باقحام فكرة أو حشر شخصـية الا اذا كان لها دور درامى مرسـوم ومحـدد فى دفع عجلة الأحـــداث .

أما من حيث المضمون الفكرى ، فقد اهتمت بالعلاقات الشخصية المتداخلة ، والروابط الأسرية المتشابكة ، بما فى ذلك من عواطف جامحة وانفعالات غير طبيعيـة ، على نحو مكنها من تجاوز الحدود الاجتمـاعية الضيقة ، الى حيث التخوم الانسانية العريضة ، فشخصياتها وان نبعت من جوف المجتمع الأميركى ، الا انها اكتسبت على يدى هذه الكاتبة دلالتها الانسانية العامة ، ومن هنا كانت صفة العالمية التى تحققت فى مسرحيات ليليان هيلمان ، التى فرضتها على خريطة المسرح الأوروبى ، بل والمسرح غير الأميركى بوجه عام .

لقد ولدت ليليان فى نيو أورليانز عام ١٩٠٥ م ، وتنقلت بين جامعتى كولومبيا ونيويورك ، لتتلقى تعليمها الجامعى ، ودخلت عالم المسرح من

نافذة الصحافة ، حيث بدأت حياتها مراسلة صحفية ، تهتم بأخبار المسرح، ثم قارئة مسرحيات لدى المنتج المسرحى هرمان شوملين فى برودواى ٠

وكانت أولى أعمالها المسرحية « زمن الأطفال » ١٩٣٤ م ، وفيها تعالج الآثار المدمرة لاشاعة أطلقتها طفلة فى احدى المدارس الداخلية ، وكان من جراء هذه الاشاعة أن دمرت حياة فتاتين تعملان بالتدريس فى ذات المدرسة ، وأهم ما فى هذه المسرحية ، أن الكاتبة لم تتوقف عند الحادثة فى حد ذاتها ، حادثة اطلاق الاشاعة ، ولكنها تعقبت آثارها النفسية وكذلك نتائجها الاجتماعية ، على المجتمع المحلى الذى اتخذته مسرحا للأحداث ، ومن هنا كان نجاح المسرحية ، سواء على مستوى النقاد أو على مستوى الجمهور ٠

وبعدها كتبت ليليان هيلمان مسرحيتها الثانية « الأيام التالية » ١٩٣٦ م ، لكنها لم تحقق من النجاح ما حققته مسرحيتها الأولى ٠ وربما كانت الجرعة الميلودرامية الزائدة فى المسرحية هى التى جعلتها هدفا لسهام النقاد وسببا فى اعراض الجمهور ٠

وسرعان ما كتبت مسرحية « الثعالب الصغيرة » ١٩٣٩ م ، التى استعادت بها ثقتها فى نفسها ، وأعادت اليها ثقة النقاد والجمهور معا ، حتى لقد كتب عنها « تعد ليليان هيلمان من أصحاب أكثر العقول قوة وجرأة ، من بين كتابنا المسرحيين المحليين ، فهى تغرق حتى أذنيها فى مشكلات الحياة الاجتماعية المعاصرة ، ولا تترك الباب مفتوحا لكى تهب منه العواطف الجامحة أو الأوهام الشعرية » ٠

ثم كتبت مسرحيتها الجريئة « مراقبة على نهر الراين » ١٩٣١ م ، التى مزجت فيها بين الدوافع الانسانية والمواقف السياسية ، وجسدت صراع الحب بين دسائس النازيين ونزعات الانفصاليين فى الولايات المتحدة الأميركية ، انها تصور الصراع الأخلاقى فى نفس أحد القادة المعادين للنازى ، ضد أحد الأرستقراطيين الرومانيين الذين يعيشون فى واشنطن ، لكى تنتهى الى أن أميركا لا يمكنها أن تقف طويلا مغلولة اليدين أو حتى على الحياد فى الصراع الدائر ضد قوى النازى ٠ فالنصرُ فى النهاية لابد أن يكون للحرية ٠

وبعدها كتبت مسرحيتها الأكثر جرأة « الريح الكاشفة » ١٩٤٤ م ، التى تناولت فيها التعديلات التى طرأت على سياسة أميركا الخارجية ، بعد أن واجهتها المشكلات الدولية والأزمات العالمية ، لكنها ظلت تدين بالسيادة للمبادىء الانسانية ٠

ثم جاءت مسرحية « الجانب الآخر من الغابة » ١٩٤٦ م ، حيث عادت ليليان هيلمان لموضوعها الأثير فى مسرحية « الثعالب الصغيرة » ألا وهو الجنوب الأمريكى ، فراحت تصور تلاعب الظروف الاقتصادية بمصير عائلة من عائلات الجنوب ·

وفى عام ١٩٥١ م ، كتبت ليليان هيلمان مسرحية « حديقة الخريف » ، الحافلة فكافة معانى الاحباط النفسى لدى بطلة فى سن اليأس ، قادمة من أوروبا الى الولايات المتحدة الأمريكية ، لكنها استطاعت أن تستجمع كل ما بقى عندها من حيوية ونشاط ، وأن تدير ظهرها لكل ما حولها من مظاهر البلادة والخمول ، لكى تحصل على ثروة طائلة تعود بها الى بلادها ، عودا منتصرا ·

وحاولت بعد هذه المسرحيات جميعا ، أن تطرق أبواب المسرح الغنائى ، فأعدت فى عام ١٩٥٦ م ، رواية « كانديد » لفولتير ، لكى تصبح مسرحية موسيقية ، وضع ألحانها ليونارد برنستاين ، فى عام ١٩٦٠ م ، عادت ليليان هيلمان من جديد الى طابعها الخاص وأسلوبها المميز ، فكتبت مسرحية « الدمى فى غرفة السطح » ، حيث عالجت مصير عائلة أخرى من عائلات الجنوب الأمريكى ، وتعاملت مع مشكلة الشر فى الحياة ، لكى ترتدى ثياب الواعظ التقليدى الذى يهاجم الخطيئة هجوما مباشرا ، ويدعو الى المثالية الأخلاقية فى دنيا الواقع الاقتصادى والاجتماعى ·

ويجىء عام ١٩٦٩ م ، لتعكف ليليان هيلمان على كتابة سيرتها الذاتية فى كتاب بعنوان « امرأة لم تنته بعد » ، وفيه عرضت خبراتها وتجاربها العريضة والعميقة ، فى كل من اسبانيا وروسيا ، كما روت عن علاقاتها الأدبية والفنية بقادة الفكر والفن فى الولايات المتحدة ·

**المثل الأخلاقى :**

هذا هو كشف حساب ليليان هيلمان المسرحى ، ومنه ندرك كيف وهبت هذه الكاتبة حياتها كلها لفن المسرح ، فليس فى حياتها أحداث بارزة ، ولا فى سيرتها أنباء عظيمة الخطر ، وانما حياتها كلها موجهة نحو هدف واحد بالذات ، أخلصت له الكاتبة حتى أعطته كل شىء ، فأعطاها بدوره كل شىء ·

لم تتزوج ، فكان المسرح هو رجلها الذى أحبته وأخلصت له ، ولم تنجب أولادا فكانت مسرحياتها هى كل ما أنجبت فى الحياة ، ولم تعش فى مجتمع أسرى ، لكن الجمهور كان أسرتها ، وكانت عشيرتها هى المجتمع ·

ومن حياتها استخلصت قانون العلاقة بين الفرد والمجتمع ، أو بين طبيعة الفرد وطبيعة الظروف الاجتماعية ، فالظروف الاجتماعية هى الخيوط التى يغزل منهـا الفرد كيانه ، وفى ضوئها تتحدد أفعاله وردود أفعاله ، ويا له من قانون صارم ، ذلك الذى يقول : « ان جوانب ضعفنا الصغيرة تظل تتراكم فى الجسم مثل حبات الجير ، وينتهى الأمر اما باحتراق الشخصية من الداخل ، أو بتفريغ طاقة لا تنتهى من الحيوية والنشاط » .

هنا تبرز المثل العليا الأخلاقية ، مصابيح على الطريق فى رحلة الفرد فى دروب المجتمع ، فالشر عارض وزائل ، أما الخير فباق وأصيل ، وعند ليليان هيلمان أن الفضيلة أمل .. أمل فى الحيـاة ، أما الرذيلة فهى اليأس ، اليأس المرادف للموت .

ولذلك نراها لا تتورع عن ارتداء زى الواعظ التقليدى الذى يهاجم الخطيئة مباشرة ، خطيئة البلادة واليأس والخمول ، ويدعو الى الفكرة الأخلاقية التى تشيد بالحيوية ، وتنشد الايجابية ، وتهتف لكل معانى الحركة والنشاط ، حتى لقد عاب عليها النقاد هذه المباشرة فى مسرحية « حديقة الخريف » ، و « الثعالب الصغيرة » ، و « الجانب الآخر من الغابة » .

## الفرد صانع المجتمع :

والواقع أن ليليان هيلمان فى بحثهـا عن المثل الأعلى الأخـلاقى لا تنظـر الى الفرد على أنه افراز طبيعى لظروف المجتمع ، وانه أسـير الحتمية الاجتماعية التى تحيط به من كل جانب ، ولكنها توقن بالمسئولية الشخصية الملقاة على عاتق الفرد ، التى تمكنه من أن يكون صانعا وليس صنيعة للمجتمع .

ان شخصياتها جميعا شخصيات مسئولة وملتزمة ، وتعرف المسئولية اختيارا ، وتعترف بالالتزام طواعية ، ولا تعتذر بأنها غير مذنبة لأن الذنب كله هو ذنب المجتمع .

وهكذا نجد أن الصراع الدرامى فى مسرحياتها سرعان ما يتحول الى اختيار حر لدى الشخصيات التى قد تعرف القهر ، وقد تواجه القسر ، لكنها تثق فى قوى الخير الكامنة فى ضمير الكون ، التى تنير لها الطريق فى بحثها الدائم عن الخلاص .

والتاريخ شاهد على أن النصر فى النهاية معقود على شخصيات تحدوا الفساد المستشرى فى عصرهم ، وقاوموه ببسالة لا تعرف الخوف ، فكانوا

روادا للوعي الانساني ، وصناعا للضمير الأخلاقي ، وتجسيدا حيا لكل معاني الخير في تطور الحضارة • هذا ما نراه بشكل صارخ في مسرحيتي « الرياح الكاشفة » ، و « مراقبة على نهر الراين » •

لقد استطاعت ليليان هيلمان أن تضفي على مضمونها المسرحي ، فكرة انسانية شاملة في هاتين المسرحيتين أكثر من غيرهما ، فهي تؤكد على أن الأخلاق هي ضمير السياسة ، ويوم تتعرى السياسة من المثل العليا الأخلاقية ، تصبح شيئا بلا ضمير ، مجرد مناورات ملتوية وألاعيب رخيصة ، قد تهدىء من أعصاب العالم ، وقد تسكن آلام الشعوب ، ولكنها لا تخلف سوى الحقد والبغض والكراهية ، وكل نزعات الفاشية والنازية والديكتاتورية •

ومن هنا كان اهتمام ليليان هيلمان بالكشف عن الخطأ الأخلاقي والسيكولوجي في عالمنا المعاصر ، خطأ سياسة توازن القوى ، الذى لا يفرز سوى الشعارات الرنانة والكلمات الجوف ، التى تتشدق بها القوى المتصارعة أو المتناورة بصرف النظر عن سعادة الانسان وسط هذه القوى •

ان الخلاص لا يكون بالأقوال التى قد تثير الاعجاب ، ولكنه بالأفعال التى تنال الاحترام ، وهذه الأفعال تقتضى الارادة القوية ، والذكاء الوافى، والجهد المبذول ، والاحساس البشرى بالآخرين ، وعند ليليان هيلمان أن العمل المثمر للبشرية هو المقياس الحقيقي والوحيد لدور الانسان فى الحياة •

**الميلودراما •• أو المسرحية الدامعة :**

ولكن •• هل كانت هذه المضامين الانسانية الايجابية والرؤيا الشمولية العامة ، تقتضى من الكاتبة أن تلزم نفسها بما لا يلزم من مسرحيات محكمة الصنع ، وميلودرامات مسيلة للدموع ؟

لقد عاب عليها النقاد افتقار مسرحياتها الى الاشباع الجمالي والرضا النفسى ، وخلوها من لمسات الشعر والخيال ، بسبب حرصها البالغ على اطار المسرحية محكمة الصنع ، والطابع الميلودرامى للدموع ، وان قنع المسرحيات بأقنعة انسانية مسطحة •

ولكن ليليان هيلمان تدافع عن المسرحية المحكمة الصنع ، ولا ترى فى الحبكة المتقنة ، ولا فى البناء المحكم ، ولا فى التخطيط الفنى ما يعيب العمل المسرحى ، بل على العكس من هذا تماما ، نراها تعجب كيف يكون

المنطق فى توالى الأحداث والاتقان فى رسم الشخصيات ، والدقة فى ادارة الحوار ، مما يعاب على أى عمل فنى •

ومتى كانت المسرحية المحكمة الصنع ، ضد الاثارة والتشويق ، وعلى النقيض من الشعر والخيال ؟ انه اذا كان برنارد شو فى أواخر القرن الماضى قد عاب على المسرحية حبكتها الكاملة وحتميتها المطلقة ، فلا يعنى هذا أن كل مسرحية من هذا القبيل ، تضحى بالقيمة الجمالية من أجل الشكل المتناسق فقط المتسق وكفى •

وهذا ما عبرت عنه بقولها : « انه لا يوجد ما يسيىء الى أية مسرحية مخططة تخطيطا شديد الدقة ومحكمة البناء ومتينة النسيج ، فهذه جميعا شروط ضرورية لأى شكل فنى متكامل ، ومن الغباء تلوين الحقائق النقدية الى الحد الذى يقلب المعايير الجمالية رأسا على عقب » •

أما عن الميلودراما التى تحتـوى على مجرد العنف والشر واسـالة الدموع واراقة الدماء ، فهى تتصدى لها بالهجوم الشديد ، وترفض أى عمل مسرحى ، ما لم يحتو على فكرة انسانية ، أو قيمة أخلاقية أو قضية اجتماعية ، وفى هذا تقول : « ان الميلودراما التى تستخدم العنف دون هدف معين ، ودون أن تبرز قيمة معينة ، ودون أن تقول شيئا ، انما هى أسوأ بكثير من المسرحيات التى لا تقول شيئا على الاطلاق » •

والواقع أننا لا نكاد نجد مسرحية لهذه الكاتبة ، الا ونراها تقوم بتوظيف العنف توظيفـا دراميـا ، يكون بمثابة وسيلة لتحقيق أهداف درامية بالذات ، خاصة اذا كان موضوعها الأثير هو الصراع الدائر بين الخير والشر فى المجتمع •

وهذا هو ما فعله برنارد شو فى مسرحية « تلميذ الشيطان » حين استخدم كل حيل الميلودراما من اثارة بالغة ، وخطابة زاعقة ، وشخصيات شاطحة ، وحرب وضرب ، ومحاكمة وهروب ، ووصية لميت تتلى على ورثته وتحمل معها المفاجآت • وكأنما يفيد من شكل الميلودراما المثيرة للحماس والقادر على تعبئة الجماهير ، فى الدعوة الى كراهة الاستعمار ، وفى التنديد نفاق « الأخيار » ، وفى بث فكرة أن الخير ينبغى أن يقصد لذاته ، بصرف النظر عن أى ثواب •

ان برنارد شو كمن يخرج لسانه لنقاد الميلودراما ، وهو يقول : « نعم •• هذه هى الميلودراما التقليدية ، ولكن انظروا كيف أطوعها لخدمة الأهداف التقدمية والقضايا الانسانية » •

نعم ٠٠ ان ليليان هيلمان لا ينطبق عليها المفهوم التقليدى للمسرحية الميلودرامية التى تعنى فقط بالعنف والقســوة واسالة الدموع ، دونما مضمون فكرى انسانى ، أو هدف أخـلاقى نبيل ٠ انهـا لا تتردد فى استخدام الميلودراما لعلاج القضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى يزخر بها عصرنا الحاضر ، علاجا تقدميا وانسانيا يهم الجماهير ٠

انها بهذا تخدم قضية المجتمع وقضية الانتشار المسرحى معا ، فان أعمالا درامية تقدمية المضمون ، انسانية المحتوى ، كفيلة بأن تلهب خيال الجمهور ، وتستحوذ على اهتمامه ، وتجعله يلتف فى وقت واحد ، حول قضايا المجتمع وفن المسرح ٠

**امرأة لم تنته بعد :**

وربما كان أكبر انجاز للكاتبة ليليان هيلمان ، فى الدراما الأمريكية المعـاصرة ، بالاضافة الى براعتها فى البنـاء الدرامى المحكم ، والنزعـة الميلودرامية الجديدة ، أنهـا أكدت قدرتها على طرح الآراء والرؤى فى مسرحياتها ، وأنها جمعت بين فنى المتعة النفسية فى المسرح ، والخلاص الاجتماعى فى الحياة ، انها وان رحلت عن عالمنا كامرأة ، الا انها ككاتبة ٠٠ لم تنته بعد ٠

# المسرح الأسطورى عند جان آنوى

ما أكثر الكتاب الذى يكتبون أدبا مسرحيا دون أن تكون لهم علاقة بالمسرح ، مع ان الكتابة للمسرح تستلزم من الكاتب أن يكون على دراية تامة بأجهزة المسرح .. المادية والبشرية ٠

عن سبعة وأربعين عاما ، وست وعشرين مسرحية ، توفى الكاتب المسرحى الفرنسى الكبير جان أنوى ... فخسرت فرنسا بوفاته رائدا من رواد مسرحها الحديث ، وفقد العالم المتحضر واحدا من أبدع صناع الفكر وأروع من قدم الفن .

انه أحد « الجيمات » الثلاثة فى تاريخ المسرح الفرنسى المعاصر ، مات الاثنان الآخران وأسدل على حياتهما الستار ، وبقى هو على خشبة المسرح يقرأ ويكتب ولا شىء غير القراءة والكتابة ، حتى أصبح بحق وعن جدارة عميد كتاب الدراما الفرنسية المعاصرة ، والوريث الشرعى لكل من جان جيرودو وجان كوكتو ..

ولقد شهد الكاتب الدرامى الممتاز .. وأكثر من ممتاز .. جان أنوى ، فترة ازدهار غير عادية فى الأربعينات والخمسينات ، حيث كانت تعرض مسرحياته على مسارح باريس ولندن وبون فى وقت واحد .
واذا كان صوته قد خفت فى الستينات ، فما ذلك الا لارتفاع صوت صمويل بيكيت ويوجين يونسكو وغيرهما من جماعة كتاب العبث .

ولقد كتب جان أنوى حقا أهم مسرحياته فى الأربعينات والخمسينات، وهى المسرحيات التى استوحاها من ثلاثة مصادر رئيسية .. هى التراث الاغريقى كما فى «يوريديس» ١٩٤١ م و «أنتيجون» ١٩٤٤ و «ميديا» ١٩٥٣ ، ثم صحف التاريخ كما فى « المقبرة » ١٩٥٣ ، و « بيكيت » ١٩٥٦ ، ثم فى الفانتازيا الخيالية كما فى « مهرجان اللصوص » ١٩٤٠ و « دعوة الى القصر » ١٩٤٧ م .

واذا كان جان أنوى فى مسرحياته الاغريقية قد قدم معالجة حديثة لأنتيجونا سوفوكليس وميديا يوليبيدس ، وكان فى مسرحياته التاريخية قد قدم تناولا مغايرا للتاريخ الانجليزى والفرنسى يختلف عن تناول

ت. س. اليوت فى « جريمة قتل فى الكاتدرائية » وجورج برنارد شو فى « القديسة جون » فاننا نراه فى مسرحياته الفانتازية يستخدم الباليه والموسيقى كما نراه فى كوميدياته الاجتماعية يعتمد على الواقع الحى ـ كما فى مسرحيات « مسافر بلا متاع » ١٩٣٧ م و « المتوحشة » ١٩٣٨ و « بروميو وجانيت » ١٩٤٦ م .

## المسرح الأسود والمسرح الوردى :

وهذه المسرحيات جميعا يغلب عليها طابع الحزن ، وان كان صاحبها قد اقتدى أحيانا بمن سبقوه من كبار الكتاب أمثال سلفيه العظيمين جان جيرورو وجان كوكتو ، فحاول أن يجد مخرجا من ذلك اللون القاتم ، فى عالم الكوميديا الذى يفوق عالم المسرحيات السوداء خفة وبهجة وطواعية ، وعلى ذلك فاذا كان جان أنوى قد صنف أعماله الى مسرحيات سوداء وأخرى وردية ، بدلا من التصنيف الكلاسيكى للأعمال الدرامية الى « تراجيديا وكوميديا » فالواقع أن الفكاهة والحزن يتدخلان فى هذه الأعمال .

وهذا معناه أن كاتبنا الدرامى الكبير له ثلاثة وجوه : وجه أسود ، ووجه وردى ، ووجه يمتزج فيه اللون الأسود باللون الوردى .

ويبدو أن مزج الألوان كان قد استهوى جان أنوى وهو يكتب للمسرح ، وان كان علينا هنا أن نفرق بين مزج الألوان وبين وضعها جنبا الى جنب فاذا كان فيكتور هوجو فى مقدمة مسرحيته « كرومويل » قد نادى بالجمع بين الجد والهزل أو بين المأساة والملهاة ، فقد اكتفى فى أكثر الأحيان بتناول كل من هذين اللونين على التوالى ولم يمزج أحدهما بالآخر ، لكن أنوى كان أكثر وعيا بجوهر الدراما ، اذ كان يدفع بلمسات وردية فى المسرحيات السوداء .

وكما أن اللون الوردى يتحول أحيانا الى لون أسود ، فان كلا من هذين اللونين يمتزج بالآخر فى أكثر الأحيان ، والمال هو الفيصل فى الجمع أو التفرقة بين اللونين .. بين الدموع والضحكات ، وهكذا نجد جان أنوى يضع شخصياته وجها لوجه فى مواجهة المال ، البعض يبحث عنه ، والآخر يهرب منه ، البعض يعتبره وسيلة للحب ، والبعض الآخر يعتبره حجر عثرة فى طريق هذا الحب ، البعض يعتبره مصدرا للسعادة ويعتبره البعض الآخر سببا من أسباب الشقاء . لكن المال فى كلتا الحالتين يرتبط بمصير هذه الشخصيات جميعا .

وهذا هو الجانب الذى يستكمل به جان أنوى جوانب الثالوث المسرحى الفرنسى الحديث ٠

**ثالوث المسرح الفرنسى :**

وفرق ما بين الثلاثة هو فرق ما بين الأديب والشاعر والفيلسوف ، لذلك لم تكن المصادفة وحدها هى التى جمعت بين أركان هذا الثالوث ، وانما هو لقاء فى ضمير الكلمة كغيره من اللقاءات الكبرى فى تاريخ الآداب ٠

انه لقاء تكامل وليس لقاء تماثل ، أو هو لقاء فيه الاضافة ولا شيء فيه من التكرار ، ففى هؤلاء جميعا ٠٠ نفحات روحانية ولكنها أغلب على جان جيرودو وفيهم جميعا نزعة الى التهكم والسخرية ولكنها أغلب على جان كوكتو ، وفيهم أخيرا جنوح الى التأمل والتفكير ولكنه أكثر ما يكون عند جان أنوى ، فهم بهذا يتناسبون ولا يتماثلون ٠٠٠ أو يكمل بعضهم بعضا دون أن يكرر أحدهم الآخر ٠

الا أننا اذا قلنا عن جان أنوى أنه أكثر الثلاثة جنوحا الى التأمل والتفكير ، أو أنه الركن الفلسفى فى هذا الثالوث ، فليس معنى ذلك أنه فيلسوف كغيره من فلاسفة الوجودية المعاصرة ، ولا معنى أنه ينتمى الى سلالة سارتر وكامى وجابرييل مارسيل ، تلك السلالة التى جمعت بين الفكر الفلسفى والتأليف الدرامى ، أو التى بدأت بالفلسفة ثم انتقلت منها الى الدراما ، فطبعتها بطابع جدلى وجعلتها أشبه بالوصيفة التى تحمل ذيل ثياب الملكة ، أو المضحك الذى يحاول أن يسرى عن الملك ٠

أقول ان جان أنوى لا ينتمى الى هذه السلاله الفلسفية بمقدار ما ينتمى الى السلالة الأدبية ، فهى يستقى مباشرة من منابع الدراما ، ويتجه مباشرة الى مصاب المسرح ، صحيح انه تلقى شيئا من التعليم الفلسفى ، لكن الصحيح أيضا انه نشأ فى حضن المسرح ، فأصبح أكثر تشبعا بروح الفن المسرحى وأكثر دراية بأصول هذا الفن ، وهذا ما عبر عنه بقوله :

« ربما لم تكن لى مهنة أمارسها الا مهنتى الأصلية ٠٠ صناعة المسرح ٠٠ فكما أن النجار يجيد صناعة الكراسى ، أجيد أنا صناعة الضحك والبكاء » ٠

ومن هنا استطاع جان أنوى أن يخلق شخصياته من لحم ودم وأعصاب وأن ينطقهم بلغة حين تحرك القلوب ، وأن يجعلهم يحنون الى عالم الحب

والحقيقة والقهر ، وطالما كنا نسمع فى كل موسم صيحات أبطاله تتردد فى أرجاء ذلك العالم تنقلها لنا الكتب والمسرحيات ٠٠ أبطاله القدامى الذين يشتاق الناس الى سماع أقوالهم ومشاهدة مواقفهم واستعادة قصصهم ، وأبطاله الجدد الذين يلحقون بهذا الموكب الحاشد عاما بعد عام ٠

**حيـاته هى شخصياته :**

وعبثا نحاول أن نعرف شيئا عن أحداث حياة جان أنوى على الرغم مما لهذه الأحداث من أثر مباشر فى تشكيل فنه وتوجيه فكره ، وذلك لأن أنوى نفسه يريد لنا أن نجهل أحداث حياته وألا نحاول التعرف عليها الا من خلال شخصياته ، ففى شخصيات جان أنوى يختفى جان أنوى نفسه وهذا ما عبر عنه الكاتب بقوله : « حياتى مجهولة ، وهذا مما يبعث فى نفسى السعادة » ٠

وعلى الرغم من ذلك فقد « تسربت الينا بعض الأنباء عن حياته مما لم يستطع أن يكتمها أو يخفيها لانها كانت ذات صلة مباشرة بشكل فنه ، وذات قرابة صميمة بمضمون هذا الفن ٠

من هذه الأنباء أنه ولد فى بوردو بفرنسا عام ١٩١٠ لأب فقير كان يعمل ترزيا وأم كادحة كانت تشتغل بالعزف على آلة الكمان ، والى هذه النشأة يرجع اهتمام أنوى بتصوير جود الفقر ووطأته على نفوس الفقراء ، واتخاذه موضوعا رئيسيا أدار عليه الكثير من مسرحياته وأهمها مسرحية « المتوحشـــة » ٠

ومنها أنه درس الفلسفة فى احدى مدارس باريس ، وكان الممثل الفرنسى الشهير جان لوى بارو زميلا له فى الدراسة ، وأنه التحق بعد ذلك بكلية الحقوق ولكنه اضطر الى تركها بعد عام ونصف عام ليكسب عيشه بالعمل فى احدى دور الاعلان ، والى هذه الفترة يرجع اهتمام أنوى بموضوع الماضى ذو الذكرى ، فما دام الفقر هو الشىء الكريه الذى يلطخ ماضيه ويؤرق حاضره ، فلا سبيل الى الهروب من « هذا الشىء المفترس الذى يسمونه الماضى ٠٠ الا بفقدان الذاكرة ، وهذا هو موضوع مسرحيته الرائعة « مسافر بلا متاع » ٠

ومنها أنه تعرف على الممثل العبقرى لوى جوفيه واشتغل سكرتيرا له ، فأتيحت له فرصة الانتقال الى حضن المسرح ، وفرض هوايته الخاصة على نشاطه العام ، والى هذه الفترة يرجع اهتمامه بموضوع السعادة أو المستقبل ، فما دامت الأيام قد باعدت بينه وبين الماضى ، وما فيه من شبح

الفقر الرهيب ، فليتطلع الى المستقبل ويتخذه مرفأ يرسى عليه قلاعه وملاذا ينشد فيه السعادة ، وهذا هو موضـــوع مسرحيتـه الشـــهيرة « أنتيجونى » .

## السمور الأبيض :

وهكذا نشط اهتمام جان أنوى بالمسرح نشاطا خرافيا رائعا ، فشاهد الكثير من المسرحيات التى مثلها الفنان العبقرى « لوى جوفيه » وقرأ الكثير من المسرحيات التى كتبها كلوديل وبيراندللو وبرنارد شو ، وأخرجت له مسرحية « السمور الأبيض » فكانت أول عمل ناجح أذاع اسم جان أنوى بين جمهور باريس ، وحقق له نجاحا لم يكن يخطر له على بال .

وهو النجاح الذى اتخذ على أثره قراره ، وكان فى الثانية والعشرين من عمره ، بأن يكف عن « التوظف » ويتفرغ للتأليف المسرحى تفرغا كاملا ، وأن يكف عن « التصعلك » ويتزوج من الممثلة « مونيك فالنتين » التى أحبها وتوسم فيهـــا فنانة موهـــوبة تضطلع بأدوار البطـولة فى مسرحيـــاته .

تلك كانت أهم الأحداث التى أثرت تأثيرا مباشرا فى مضمون فن جان أنوى ، أما الأحداث الهامة التى أثرت تأثيرا فوريا فى شكل فنه فيمكن ارجاعها الى عاملين رئيسيين تأثر فى أحدهما بجان جيرورو ، وتأثر فى الآخر بجان كوكتو .

## سجفريد :

ففى ربيع ١٩٢٨ تيسر له أن يشهد الفنان العبقرى لوى جوفيه وهو يقوم بتمثيل مسرحية سيجفريد لجان جيرودو ، وأسدل الستار ولم يصفق جان أنوى ولكنه خرج من المسرح مسرعا ، ولم يشعر بالابتهاج ولكن بمزيج عجيب من اليأس والسرور ، ومزيج أعجب من الكبرياء والخضوع .

وانخرط فى البكاء .. لقد مسته المسرحية مسا عنيفا ، وملكت عليه كل مشاعره واذا هو يحفظها عن ظهر قلب ، واذا هو يرددها بنفس القاء جوفيه ، ولم يفق من هذه المسرحية الا بعد مضى خمسة عشر عاما على ليلة الافتتاح عندما مات جان جيرودو ، وكتب جان أنوى رسالة وفاء بعنوان : « تحية الى جيرودو » اعترف فيها بأن مسرحية سيجفريد « وهبتنى مفتاح سر كان مفقودا مدة طويلة » .

أما هذا السر فهو فن الجمع بين الأسلوب الدارج والأسلوب الشاعرى

فى وقت واحد ، وكان أنوى فى تلك الفترة يعانى أزمة فى قرارة نفسه أزمة كثيرا ما ذوقته اذ بلغ ســن العشرين ولم يوفق بعـد الى اكتشاف الأسلوب الذى يعبر عما يجيش فى صدره ٠

ويولد أسلوب آنوى مختلفا عن أسلوب جيرودو وان حقق نفس الغاية التى قصد اليها أستاذه ، وهى الجمع بين اللغة الدارجة واللغة الشاعرة أو بين لغة الكلام ولغة الشعر ٠ وعند جان أنوى ان ذلك لا يعنى تقليدا لأسلوب جيرودو وانما يعنى اكتشافا لأسلوب خاص ، وهذا ما عبر عنه بقوله :

« آمل ألا أكون قد اصطنعت لنفسى أسلوبا يشبه أسلوب جيرودو ، وان يكن جيرودو هو الذى أنبأنى بامكان اصطناع لغة شاعرية دارجة فى المسرح ككل أصدق بكثير من لغة التخاطب ، وأنا وان لم تكن لدى فكرة عن هذه اللغة الا أن اصطناعى لها كان اكتشافا » ٠

**اكتشاف الأسطورة :**

واذا كان لقاء جان أنوى بجان جيرودو وأدى به الى اكتشاف أسلوبه الخاص فى المسرح ، فان لقاءه بجان كوكتو أدى به هو الآخر الى اكتشاف الأسطورة فى المسرح ٠ أعنى الى اكتشاف استخدام الأسطورة الا بوصفها مادة فى حد ذاتها بل بوصفها شكلا من أشكال التعبير ، وأساسا تقوم عليه المسرحية المعاصرة ، فلغة الشعر وحدها لا تكفى ، وانما لابد لها من الاطار الذى تتمدد فيه ، لابد لها من جو الأسطورة الذى يهبها حـرية الحركة وانطلاقة الخيال ٠

وهذا ما عبر عنه الناقد الكبير اريك بنتلى بقوله : « كانت المسألة أبعد وأشق من هذا ، اذ كان عليه أن يتعلم أولا بحساب كوكتو أن الشعر المسرحى يجب ألا يقرض رقيقا كبيوت العناكب ولكن خشنا كقلاع المراكب تراه الأعين من بعيد ، بهذه الطريقة وحدها كان يمكن أن يجد العرض الذى تنمو فيها بذوره شعره ، وينمو فيها هو كذلك » ٠

وكما كان جيرودو هناك هو المفتاح الذى عثر عليه أنوى ، فان كوكتو هنا هو الباب الذى أدار فيه ذلك المفتاح ، هذا لان كوكتو كان أول من استخدم الأسطورة كشكل من أشكال التعبير عن تجربة معاصرة ، لا بمعنى أن ينتبع أوجه الشبه بين أحداث الأسطورة وبين ظروف عصره ، ولكن بمعنى أن يتخذها أساسا يقيم عليه مسرحيته العصرية ، فوجه الشبه ليس مهما ٠ المهم هو الشكل والتجربة التى يجسدها هذا الشكل ٠ وهذا معناه

أن رؤية الشاعر قد التقت بحس الكاتب ، وان الخيال والواقع قد تلاقيا فى مركب درامى جديد هو ما يمكن تسميته بالخيال الواقعى .

وهكذا كان جان كوكتو بمسرحيتيه « أورنيوس » و « الآلة الجهنمية » رائدا لهذا الاتجاه التعصيرى فى المسرح ، وهو الاتجاه الذى فتح آفاقا جديدة فى مسرح القرن العشرين ، والذى مضى فيه جان بول سارتر فى مسرحية « الذباب » وموريس درون فى مسرحية « ميجارى » وتيرى مولينيه فى مسرحيـة « وادى الملوك » ثم جان أنوى فى مسرحيـاته الثـلاث : « ابريديس » و « ميديا » و « أنتيجونى » .

## المسرح فى المسرح :

وبذلك استطاع جان أنوى أن يرث جان جيرودو وجان كوكتو ويتطور بفنهما لكى يصبح بحق وعن جدارة عميد كتاب المسرح الفرنسى المعاصر ، كما استطاع أن يشارك فى معاداة مسرحية القرن التاسع عشر الطبيعية المذهب ليقف جنبا الى جنب مع لوركا واليوت وبيراندللو ، ولكى يصبح بحق وعن جدارة واحدا من صناع المسرحية فى القرن العشرين .

ولقد تأثر جان أنوى بشخصيات بيراندللو الست التى تبحث عن مؤلف ، تأثر بها تأثرا بالغا جعله يسجل الاكتشاف الثالث فى حيـاته الفنية ، وهو اكتشاف طريقة المسرح فى المسرح :

وطريقة « المسرح فى المسرح » هى أن يجعـل الكاتب المسرح فى الدرجة الثانية ، أو أن يجعل المسرحية الأساسية تنطوى فى داخلها على مسرحية أخرى ، وهى طريقة يتحايل بها الكاتب للتعبير عن ثنائية الفكرة أو ازدواجية التجربة ، فاذا كان الوهم عنده داخلا فى الحقيقة ، والحلم متشابكا مع الواقع ، والحاضر مستغرقا فى الذكرى فلابد له لكى يعبر عن هذا المضمون المعقد ، من طريقة لا أقول معقدة ، ولكن متجانسة مع هذا التعقيد .

وما دام الأمر كذلك ، فلابد لهذه الطريقة «طريقة المسرح فى المسرح» من أن تكون بمثابة تحطيم للمسرحية محكمة الصنع ، وتمرد على نظرية محاكاة الواقع ، والمثال الصارخ لهذه الطريقة هو اقحام المسرح فى أحداث الحياة ، وذلك بأن يتخذ الكاتب من الأحداث التى تجرى فى بروفات « تمثيل مسرحيـة ما ، وما يجرى فى أثنـاء تمثيلها من أشياء وراء الكواليس » يتخذ من هذا كله موضوعا لمسرحيته فيسند الى شخصيات مسرحيته تمثيل أدوار هؤلاء الممثلين . وبذلك يخلق على خشبة مسرحه

ما يسمى بالابهام الدرامي ، تماما كما فعل بيراندللو في مسرحيته الشهيرة « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » التي وضع فيها بذور هذه الطريقة فأخذت تنمو وتتكاثر حتى بلغت ذروتها عند جان أنوى في مسرحيته التي سماها « البروفة المسرحية » والتي قال عنها :

« أعتقد أنه لكي نتجنب الواقعية بسيكلوجيتها المحددة ومواقفها الجامدة ، لابد لنا من ايجاد فرصة للهو بطريقة أو بأخرى بموضوع ما ، موضوع « نكابده ونعانيه » .

**الفضاء المسرحي :**

وقبل أن ننتقل الى الكلام عن فلسفة أنوى أو مضامينه الدرامية لابد لنا من أن نسجل الاكتشاف الأخير في حياته ، وهو الاكتشاف الذي توج به دراميته بأصول الفن المسرحي ، وانتقاله من مجرد كاتب مسرحي يكتب للمسرح كما يكتب لغيره من الأجهزة ، الى رجل مسرح يكتب للمسرح دون سواه ، لعلمه التام بأصول هذا الفن ، أعني لاحساسه بالكلمات التي يمكن أن تتحول الى سلوك بشري ينبض بالحركة والحياة .

فما أكثر الكتاب الذين يكتبون أدبا مسرحيا دون أن تكون لهم علاقة بالمسرح مع أن الكتابة للمسرح تستلزم من الكاتب أن يكون على دراية تامة بأجهزة المسرح .. البشرية والمادية ، فرجل المسرح ليس هو القلم الذي يكتب وكفى ، وانما هو أيضا العين التي ترى ، والأذن التي تسمع ، والحساسية التمثيلية التي تدرك وتعى .

وهذا ما تيسر لجان أنوى بفضل لقائه بالممثل الروسي الأصل جوزيف بيتوويف والمخرج المسرحي أندريه بارساك ، وعنهما اكتشف ما يمكن تسميته بالفضاء المسرحي .

فالأول وكان قد أخرج له مسرحيته « مسافر بلا متاع » عام ١٩٣٧ علمه أن خشبة المسرح لها أهميتها الكبرى في ابراز العمق المسرحي ، وأن النص المسرحي له احترامه واستقلاله في يدى الممثل متى توافرت له صلاحية الأداء ، فاذا احتاج النص الى امداد تدخل الديكور ، واذا احتاج الى شرح تدخلت الموسيقى ، فالديكور والموسيقى يوضعان أصلا في خدمة النص المسرحي .

أما المخرج المسرحي أندريه بارساك الذي أخرج له العديد من المسرحيات فقد تعلم منه أنوى ضرورة بقاء الكاتب المسرحي الى جوار المخرج ، وضرورة المامه بالكثير من أسرار الاخراج المسرحي ، لأن الكاتب

المسرحى أصلا مخرج مسرحى يعرف ما يمكن أداؤه وما لا يمكن أن يؤدى، وبذلك يساعد المخرج فى مهمته الأساسية وهى ابراز ما فى النص من قيمة جمالية ، ونسيج درامى ، ومن هنا استطاع جان أنوى أن يمارس عملية الاخراج ، وأن يخرج بنفسه مسرحيته « بيكيت أو شرف الله » ٠

## انســانية المسرح :

بفضل هذه الاكتشافات الحقيقية التى اهتدى اليها جان أنوى ، استطاع الرجل أن يشارك فى تغيير وجه الدراما ، وأن يمتد بها الى ما هى عليه الآن فى العصر الحاضر ٠

ان انسانية مسرحيات أنوى التى تؤثر فى الجمهور تأثيرا مباشرا ، وشخصياته التى تثور وتتمرد وتحس دائما بالشقاء الانسانى ، ومضامينه التى تسعى أبدا الى عالم الطهر والصدق والنقاء ، بالاضافة الى الصنعة الرشيقة البارعة ، والمهارة الفريدة المتنوعة التى تخدم جميعا ذلك الطابع الدرامى ، كل ذلك وكثير غيره مما يشكل ملامح فنه المسرحى ٠

ولقد أوتى أنوى من المهارة ما يجعله يلهو أحيانا بالصعاب المسرحية، وأحيانا أخرى بالجمهور ، فهو يذكر الجمهور انه فى مسرح غير حقيقى ، مسرح مصطنع ، ولكنه سرعان ما يخلق جو الوهم والابهام الذى يشعر ذات الجمهور انه فى مسرح من لحم ودم وأعصاب ٠

يقــول اريك بنتلى فى كتابه « المسرح الحــديث » معقبا على كلام فرنسيس فرجسون فى كتابه « فكرة المسرح » ٠

٠٠ والجدير بالذكر هنا هو أن تشخيص المستر فرجسون لعوارض التغيير يؤيد ما ذهبت أنا اليه فى تشخيصى ، ففى نحو الوقت الذى نشبت فيه الحرب العالمية الأولى ، بدأت موجة تجديد عصرية تنبض بالحيــوية والقوة فى معارضتها للمذهب الطبيعى ، اذ ما هى الصفة المشتركة بين كوميديا القرون الوسطى والتراجيديا الاغريقية والطقوس الدينية واللهو عند الفلاحين ؟ لعله شىء واحد فقط ٠٠ هو بعدها عن مسرحية القرن التاسع عشر الطبيعية المذهب ، وما هى النزعة المشتركة بين يتيس واليوت وكوكتو وادنى ولوركا ؟ لعلها نزعة واحدة فقط ، هى اشتراكهم فى معاداة مسرحية القرن التاسع عشر الطبيعية المذهب ٠

وبعد هؤلاء جميعا يجىء أنوى وريثا شرعيا لكل هذه الارهاصات ، وكاتبا ممتازا تبلور فيه ما كان شائعا قبله على نحو مبهم مبعثر ٠

ولنتناول الآن واحدة من ثمار هذه التركة التى أينعت فوق خشبة مسرحه ، انها للأسف الشديد لن تكون « المتوحشة » بمرارتها اللذيذة ، ولا « مسافر بلا متاع » بما فيها من أرق الذكرى والحنين الى الماضى ، ولا « بيكيت أو شرف الله » بما فيها من نبل التضحية وشرف الاستشهاد ، ولا « مهرجان اللصوص » بما فيها من حزن ومرح أو فرح أليم ، لتكن اذن « أنتيجونى » لا شىء الا لأنها أكثر من غيرها تتمثل فيها فكرة المسرح الأسطورى عند جان أنوى .

هذا بالاضافة الى أنه فى هذه المسرحية انما يعبر عن أفكاره بلغة واضحة سهلة أصيلة ، ويؤكد فيها رسالة بعيدة المدى ، هى عدم التحالف مع الحل الوسط ، دونما رفض للحيـــاة أو تخل عنهـــا ، انه يذكرنا بدستوفيسكى تارة وابسن تارة أخرى ، حيث المقاطع الرومانسية البالغة التوتر تختلط بالميل الى التحدى والسخرية ، وأحيانا بالميل الى النزعة العاطفية .

« هؤلا الأشخاص سيقومون أمامكم بتمثيل قصة أنتيجونى » .

بهذه الكلمات الصريحة المباشرة تبدأ مسرحية أنتيجونى ، تبدأ بعدما يرفع الستار عن ديكور تجريدى خالص فكل شىء غارق فى اللون الأبيض ليدل على أننا بعيدون عن حدود المكان ، بعيدون عن حدود الزمن ، المهم هنا هو العنصر الانسانى ، والعنصر الانسانى فقط ، وهؤلاء الأشخاص الذين سيقومون أمامنا بتمثيل قصة أنتيجونى يتواجدون جميعا على المسرح بطريقة ينتظمها وضع معين ، وينتزع أحد الأشخاص نفسه من بين المجموعة ويتقدم الى الأمام قائلا هذه الكلمات التى يفتتح بها المسرحية ، ثم يأخذ بعـــد ذلك فى عرض الحـــدث الدرامى وتعريف الجمهـــور بشخصيات المسرحيـــة :

« أنتيجونى هى الفتاة الصغيرة النحيفة التى تجلس هناك ولا تقول شيئا على الاطلاق ، انها تحدث بناظريها الى الأمام .. انها تفكر .. تفكر فى أنها على وشك أن تصبح أنتيجونى ، وفى أنها ستظهر فجأة على أنها الفتاة النحيفة السمراء المنطوية على نفسها ، التى لا يهتم بها أحد من أفراد الأسرة ، تقف وحدها فى مواجهة الدنيا بأسرها ، وحدها فى مواجهة كريون الذى هو عمها وهو الملك فى وقت واحد . انها تفكر . تفكر فى أنهـــا ستموت ، وفى أنها صغيرة وتود أن تعيش . ولكن ليس هناك مفر . فاسمها أنتيجونى ، وعليها أن تؤدى دورها حتى النهاية » .

أما المخرج المسرحى بارساك الذى أخرج له كثيرا من المسرحيات ، فقد تعلم منه جان أنوى ضرورة بقاء الكاتب المسرحى الى جوار المخرج ،

وضرورة المامه بالكبير من أسرار الاخراج المسرحى لأن الكاتب المسرحى أصلا مخرج مسرحى يعرف ما يمكن أداؤه وما لا يمكن أن يؤدى • وبذلك يساعد المخرج فى مهمته الأساسية وهى ابراز ما فى النص من قيمة جمالية ونسيج درامى ، ومن هنا استطاع جان أنوى أن يمارس عملية الاخراج ، وأن يخرج بنفسه مسرحيته « بيكيت أو شرف الله » •

بفضل هذه الاكتشافات الحقيقية التى اهتدى اليها جان أنوى استطاع الرجل أن يشارك فى تغيير وجه الدراما ، وأن يمتد بها الى ما هى عليه الآن فى العصر الحاضر • يقول اريك بنتلى فى كتابه «المسرح الحديث» معقبا على كلام فرنسيس فرجسون فى كتابه « فكرة المسرح » : « والجدير بالذكر هنا هو أن تشخيص المستر فرجسون لعوارض التغيير يؤيد ما ذهبت أنا اليه فى تشخيصى ، ففى نحو الوقت الذى نشبت فيه الحرب العالمية الأولى بدأت موجة تجديد عصرية تنبض بالحيوية والقوة فى معارضتها للمذهب الطبيعى ، اذ ما هى الصفة المشتركة بين كوميديا القرون الوسطى والتراجيديا الاغريقية والطقوس الدينية واللهو عند الفلاحين ، لعله شىء واحد فقط : هو بعدها عن مسرحية القرن التاسع عشر الطبيعية المذهب • وما هى النزعة المشتركة بينهم •

وفى هذا الاطار الوضعى الجديد الذى يجرى فيه التعليق على المسرحية يتم تشكيل الشخصيات كما يتم تشكيل الحدث ، وما أن ينتهى المعلق من حديثه حتى يكون جمهور النظارة قد تعرف على كلا البعدين ، اننا نتعرف على أسمينا شقيقة أنتيجونى فاذا هى فتاة غضة فيها طراوة الأنثى اللعوب ، تتحدث وتضحك وترقص الفالس ، أما بولينيس فشاب حدث يتردد على البارات ولا مانع عنده من التسكع فى الطرقات ، وأما هيمون فرجل شهوانى أو هو جنسى الى حد بعيد يراقص أسمينا حتى الفجر ثم يعود الى أنتيجونى مع مطلع النهار •

« والآن وقد تعرفتم عليهم جميعا فسيكون بامكانهم أن يقوموا بتمثيل القصة ، وتبدأ القصة فى اللحظة التى تقاتل فيها أتيوكليس وبولينيس ابنى أوديب ، تقاتلا حتى الموت تحت أسوار المدينة • وكان على كل منهما بالتناوب أن يحكم طيبة لمدة عام » •

ويتراجع المعلق حتى يختفى عن الأنظار ، وتغادر الشخصيات المسرح حتى تتغير الاضاءة ثم يبدأ أشخاص المسرحية فى الظهور على المسرح كل بحسب دوره المرسوم له فى مجرى الحدث •

والحدث عادى جدا ، لأن السؤال الوحيد الذى يقفز الى الأذهان هو هل تغير ما سوف يطرأ على الموقف الصارم الذى اتخذه الغريمان ••

كريون وأنتيجونى ؟ فلا هى تريد أن تتنازل ولا هو يريد أن يتسامح ·
ومن هنا كان المشهد الرئيسى هو هذا الذى تتم فيه المواجهة بين كريون
وأنتيجونى ، هى تصر على محاولتها لدفن شقيقها وان أسلمت حياتها تبعا
لذلك للقانون ، وهو يصر على مفهومه عن النظام ولا يهمه أى الجسدين
يترك نهبا للطيور الجارحة وأيها يدفن فى رحاب الدولة · كريون يمثل
رجل الدولة المشغول بالمحافظة على النظام مهما كلفه ذلك من ثمن ،
وأنتيجونى هى الانسانة الوفية ذات الارادة الحرة التى تحافظ على الحق
مهما كلفها ذلك من ثمن ·· وبين النظام والحق ينشأ الصراع وتدور
المحاورة :

**كريون** : ليس من أجل الآخرين ، ولا من أجل شقيقك ؟ من أجل من
اذن ؟

**أنتيجونى** : من أجل نفسى ، من أجلى أنا وحدى ؟

وهكذا يحافظ كريون على النظام من أجل الدولة ، وتتمسك أنتيجونى
بالحق من أجل نفسها ، ونفسها وحدها فيها الكفاية حتى لو خسرت
العالم كله ·

وبعد ذلك يجرى الحدث وفقا للايقاع التراجيدى الحزين كما هو
معروف حتى النهاية ، وتدخل الجوقة لتذكر جمهور النظارة بالصمت الذى
ران على كل شىء ، ذلك الصمت الذى تجيد الجوقة فن القائه بعد أن
تقول لهم : « لقد قضى الأمر » ··· أجل ··· لقد قضى الأمر ·

هذه هى دراما « أنتيجونى » لجان أنوى التى استطاع الكاتب من
خلالها أن يطرح قضية من أخطر قضايا الوجود البشرى ، قضية التضحية
بالذات من أجل الواجب ، قضية رفض السعادة التى تقوم على أشلاء
الآخرين ، ولكنه اذ يطرح هذه القضية فى منتصف القرن العشرين ،
يطرحها على مستوى حرية الاختيار الانسانى لا على مستوى القدر الالهى
المحتوم ·

فاذا كانت « أنتيجونى » سوفوكليس قد نذرت للعذاب والموت
لأسباب تتعلق بالوراثة أو لانه قدر أرادته لها الآلهة ، فان « أنتيجونى »
أنوى تنذر لهما لأسباب تتعلق بشخصيتها هى لانها بمحض حريتها
اختارت هذا المصير · فالأسباب هنا تتعلق بشخصية « أنتيجونى » نفسها
تلك التى اختارت مستقبلها على ضوء ماضيها تماما كما فعلت تريز
« المتوحشة » وكما فعلت ايريديس ، فأنتيجونى هى الأخرى فى نظر
أنوى لعمرها كله ، وعملها اليائس وما هى الا تعبير عن اليأس الذى يشيع

فى هذا العصر . وبهذا المعنى جعل توماس كارليل من أبطاله صورا لروح العصر كله وتعبيرا عن أحاسيس الشعب بأكمله ، سواء أكان البطل فى صورة اله ، أو فى صورة شاعر ، أو فى صورة قس ، أو فى صورة أديب ، أو فى صورة ملك .

واذا كنا لا نعدم مثيلا لصور رفض السعادة فى غير أعمال أنوى ، اذا كنا نجدها عند فرانسوا مورياك فى رواية « المحبون الفاشلون » ، وعند مونترلان فى مسرحية « سيد سنتياجو » ، وعند كلوديل فى مسرحية « بشارة الى مريم » فهؤلاء جميعا جعلوا أبطالهم يرفضون السعادة رضوخا لدافع خارجى قد يكون المجتمع وقد يكون الأخلاق وقد يكون الدين ، أما جان أنوى فعنده « أنتيجونى » اذ ترفض السعادة فبكامل حريتها وبمحض اختيـارها ، غير أن « أنتيجونى » لا ترفض السعادة لأنها تحب الشقاء وانما ترفضها لان ظروف الحياة من حولها تحتم عليها هـذا الرفض ، ترفضها لان السعادة عندها خرجت من حيز الامكان الى حيز المحال .

وبهذا لا يكون البطل الذى يرفض السعادة هو ذلك الانسان الجاحد المغلوب على أمره ، وانما هو الانسان ذو النفس الكبيرة الذى يرفض الحياة كما هى لانه لم يجدها كما ينبغى أن تكون ، والذى يحس بأن وجوده ما هو الا بقعة سوداء فى ثوب الحياة الأبيض فيؤثر القرار لكى لا يخون روح التضامن المقدس مع البشرية .. ومع الانسان .

# فهرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٨/٨٦٦٣

ISBN ـ ٩٧٧ ـ ٠١ ـ ٢٠٣٢ ـ ٤

هذا الكتاب يقدم عن الكاتب صورة لا سيرة ، صورة فكر لا صورة حياة ، وربما كانت أقرب إلى صورة الجيب منها إلى صورة الحائط ، ولكنها صورة فيها أدق الملامح وأدل القسمات ، لأنها تجمع بين الداخل والخارج إنها باختصار صورة صغيرة مكتوبة بحروف كبيرة ، نتعرف بها على الكاتب ولو كان بين عشرات الكتاب .

والكتاب يجمع بين المنهج وتطبيقه . فيضع فى أمامية الصورة منهج الكاتب المسرحى ، ويضع فى خلفية الصورة تطبيق هذا المنهج على واحدة من مسرحياته أو أكثر من واحدة .


مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب